

APROXIMACIÓN A LOS PROCESOS DE TRANSCRIPCIÓN Y ADAPTACIÓN PARA GUITARRA

**CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS MUSICAL DE OBRAS ADAPTADAS A LA
NATURALEZA DEL INSTRUMENTO**

SANTIAGO SERRATO GÓMEZ

Monografía para optar al título de licenciado en música

Director

CARLOS ARTURO TORRES BETANCOURT

UNIVERSIDAD DEL VALLE

ARTES INTEGRADAS

ESCUELA DE MÚSICA

CALI

2017

Tabla de contenido

Introducción.....	3
1. Conceptualización.....	6
2. Contextualización.....	22
2.1. Procesos de adaptación y transcripción alrededor de la guitarra en el periodo Renacentista.....	25
2.2. Periodo Barroco,.....	30
2.3. Periodo Clásico,.....	41
2.4. Periodo Romántico.....	57
3. Análisis comparativo de las obras.....	69
3.1. Sonata en D mayor L.162/K.178 – Doménico Scarlatti.....	70
3.2. Sevilla, Suite española – Isaac Albéniz.....	86
3.3. All of me – Roland Dyens.....	106
Conclusiones.....	126
Anexos.....	136
Referencias.....	165

Introducción

La guitarra que conocemos en la actualidad, ya sea como instrumento solista o como acompañante, ha enriquecido su repertorio a través de varios años debido al gran interés y arduo trabajo de compositores que la han incluido en sus proyectos artísticos. Hasta el siglo XVII aún no se contaba con el instrumento de seis cuerdas y el repertorio no era muy vasto, pues los compositores antiguos y el periodo Barroco, habían centrado sus obras en instrumentos como el laúd, el violín, el arpa, la vihuela, el clave (clavecín, clavicémbalo) e instrumentos de viento como el oboe y el fagot. Es a finales del siglo XVIII cuando el instrumento alcanza la construcción más aproximada a la guitarra que se mantiene hasta el siglo XXI, adquiriendo ya la sexta cuerda en su construcción estándar, así como el mástil reforzado y el sistema de tornillos mecánicos para la afinación; y alrededor de un siglo más tarde en el periodo conocido como el Romanticismo, adquiere mayor popularidad y se redefine la postura de las manos y la técnica de producción de sonido (pulsación) con el español Francisco Tárrega (Villarreal, 21 de noviembre de 1852-Barcelona, 15 de diciembre de 1909) principal exponente de la escuela moderna.

Algunos años antes de Tárrega, la guitarra ya contaba con reconocimiento y había logrado atraer la atención de otros compositores e instrumentistas quienes contribuyen a su repertorio: Antoine de L'hoyer, Fernando Carulli, Fernando Sor, Miguel Llobet, Mauro Giuliani, Dionisio Aguado, Mateo Carcassi, entre otros, son algunos de los compositores que se empeñaron en realizar profundos estudios acerca del desarrollo técnico y la cualificación del sonido y a componer desde pequeños ejercicios para sus estudiantes, hasta piezas que hoy por hoy son consideradas obras maestras del repertorio guitarrístico.

Este trabajo realiza una aproximación y un seguimiento al crecimiento del repertorio de la guitarra, enfocándose en las obras que fueron concebidas para otros instrumentos, pero adquirieron popularidad al ser adaptadas a la naturaleza de la guitarra, buscando dejar pautas sencillas y bases para los posteriores procesos y estudios de transcripción y adaptación.

El primer capítulo, titulado conceptualización, estará enfocado en indagar sobre cuatro términos que han sido usados adrede por músicos concertistas, musicólogos y especialmente compositores y músicos dedicados a la labor de la escritura, llamados “arreglistas”. Estos términos: arreglo, versión, adaptación y transcripción, han sido usados para nombrar el trabajo final de estos músicos, sin tener en cuenta del todo, el verdadero producto final. ¿Es acaso una transcripción lo mismo que una adaptación? ¿Qué semejanza o cuales son las notables diferencias entre un arreglo y una versión? ¿Qué discusiones ha traído el hecho de que se considere que la música de otro compositor puede ser “arreglada”? por medio del estudio de musicólogos como Rubén López Cano y Teresa Cascudo, se buscará dar respuesta a estos interrogantes, con el fin de dejar a un lado las posibles subjetividades a la hora de desarrollar el trabajo, además, sentar una base de lo que podría ser el correcto uso de estos conceptos.

El segundo capítulo se centrará en el contexto histórico de los primeros músicos, compositores e intérpretes que se interesaron en realizar adaptaciones y versiones de piezas para otros instrumentos, con el ánimo de enriquecer el aún escaso repertorio de la guitarra.

El tercer capítulo tomará en detalle tres obras completas realizadas por intérpretes y compositores de tres periodos distintos, con el fin de realizar un análisis comparativo entre la obra original y su adaptación; y condensar una serie de recursos usuales en estas, para el posterior trabajo de adaptación.

Una sección un poco más corta llamada conclusiones, estará dedicada tanto a dar el punto de vista del autor como a revisar los programas de concierto de destacados guitarristas que a través de los años, fueron descartando las obras “no originales” para el instrumento, acudiendo más a las nuevas obras que engrosaron el repertorio.

Ninguno de estos análisis o caracterizaciones de técnicas serán establecidos como verdades absolutas sobre el proceso descrito, ya que solo se pretende realizar un acercamiento y abrir una de las tantas ventanas al complejo mundo de la transcripción y el repertorio musical.

Conceptualización

Esta sección está destinada a realizar un breve acercamiento a los términos usados frecuentemente para hacer referencia a las diferentes formas de concebir el producto final del arreglista. Arreglo, versión, transcripción, adaptación y otros conceptos, son comúnmente usados en el vocabulario de un músico para hacer referencia a piezas que han sido trabajadas con el ánimo de ser interpretadas por otro instrumento, bajo otro formato o enriquecidas con los recursos musicales de otra época o estilo. Son tantas las confusiones o incertidumbres alrededor del uso de estos términos, enlazándose sutilmente uno con el otro y permitiendo las amalgamas, que en ocasiones suelen ser usados de forma aleatoria, sin discriminar ni siquiera lo que la palabra misma está queriendo decir. Por esto, se tendrán en cuenta diferentes textos académicos que paso a paso, irán formando las bases de la definición; además, debido al objetivo principal de esta investigación, es necesario encontrar las notables diferencias que se puedan presentar entre estos conceptos, para así mismo tener presente cuales son los más cercanos al análisis correspondiente.

Contrario a lo que se podría creer, estos términos resultan ser bastante antiguos y no constituyen una práctica exclusiva de los intérpretes de “música popular” o de jazz interesados en hacer uso del repertorio o las técnicas de los “académicos” en sus Big band, formatos instrumentales reducidos o simplemente sus “arreglos”. Como lo menciona Cascudo (2010):

El acceso a la música sólo fue posible en aquellas ocasiones más bien excepcionales en que un grupo de intérpretes la ejecutaba en vivo en un concierto público, una ceremonia religiosa o una celebración civil. Esta circunstancia, unida a la eclosión primero del clave y después del piano como instrumentos domésticos por excelencia, provocaron la

implantación de una práctica cotidiana como es la de arreglar para el teclado o para pequeños grupos instrumentales obras que originalmente habían sido compuestas para formaciones más amplias, desde obras de cámara y lieder hasta sinfonías y extractos de óperas. Sólo así podían muchos aficionados oír e interpretar ellos mismos, siquiera en versiones sucedáneas, obras que de otro modo les resultarían inaccesibles. (p.4)

Esto hace referencia a que los arreglos, adaptaciones y transcripciones, eran una práctica bastante usual desde antes del periodo Clásico donde se populariza el piano e incluso, antes del periodo Barroco donde lo hace el clave, ya que la música estaba restringida solo a los conciertos o a las celebraciones de la comunidad y era muy complicado, casi imposible, pensar en interpretar esas mismas piezas en un instrumento solista o como lo menciona el texto, más doméstico, sin haberle realizado algunos cambios relacionados con las reducciones. En este mismo texto, podemos encontrar un párrafo que presenta un acercamiento a lo que podría ser la primera diferencia entre dos conceptos.

Al mismo tiempo, la expansión del concierto público como institución central para el consumo de la música y la cada vez más demandada figura del virtuoso musical durante las primeras décadas del siglo XIX contribuyeron, en igual medida, a la consolidación de la transcripción al piano de sinfonías y óperas. En este caso, el fin no era tanto poner a disposición de los aficionados un repertorio que resultaba difícilmente accesible, como mostrar a un público ávido de espectáculo las enormes dotes técnicas del intérprete virtuoso. En este contexto, el arreglo sobrepasa la mera transcripción que adaptaba de modo más o menos literal la obra original a las particularidades del piano, para adentrarse en la paráfrasis y la recreación, que manipulaba y reorganizaba con libertad los materiales de partida, aportando nuevos elementos originales. (Cascudo, 2010, p.4)

Menciona la palabra transcripción al referirse a las reducciones orquestales y de óperas, práctica que se realizaba desde tiempo atrás, pero que con la consolidación del Concierto como forma adquiere un carácter diferente al no estar conectado ya con la expansión comercial de la música, sino con el reconocimiento del intérprete virtuoso y en mayor medida, a la manipulación de la obra a través de diferentes libertades de modificar o añadir nuevos elementos, fueran musicales o de la naturaleza del instrumento, constituyendo por así decir, una obra nueva de acuerdo a sus nuevas particularidades, aunque conteniendo en sí, la esencia del modelo original y dejando a un lado la simple transcripción que intentaba adaptarse casi de manera literal a esa esencia original de la pieza. Sobre este concepto de originalidad también giran las definiciones posibles de cada uno de estos conceptos, pues todo lo que resulta de una pieza original, queda expuesto a la vista de las críticas tendiendo más a ser algo decadente y dependiente de nuestra concepción de obra musical. Sin embargo, la imitación fue considerada por mucho tiempo como proceso de aprendizaje y como continua labor del artista, antes de divulgarse las categorías de genio, autenticidad y originalidad que cambiaron la perspectiva de los valores asociados a las prácticas artísticas (Cascudo, 2010).

Young (citado por Cascudo 2010) dice que el imitador comparte su corona, en el caso de que tenga una, con el objeto elegido para su imitación; el original disfruta de un aplauso exclusivo. Se podría decir que el original tiene algo de la naturaleza de un vegetal: crece espontáneamente de la raíz vital del genio; se desarrolla, no se hace; las imitaciones son a menudo una especie de manufactura que surge a partir de la mecánica, del arte y del trabajo, a partir de materiales preexistentes, no por sí propios.

Esta cita da muestra de la concepción de originalidad propia del genio, característica del siglo XIX periodo del Romanticismo, que refleja cómo los arreglos eran considerados como una

práctica poco atrayente, teniendo en cuenta que las obras originales provenían de las manos de maestros-genios y que, a pesar de ser una costumbre propia de la época, irrumpía en esa amplia concepción de autenticidad; por otro lado Mattheson (como se citó en Cascudo 2010) explicaba que los préstamos son permisibles, aunque se debe hacer que retornen envueltos en el debido interés, es decir, se deben construir y desarrollar las imitaciones de modo que resulten en piezas más bonitas y mejores que aquellas de las que se derivan; la postura de Mattheson representa entonces lo que se venía practicando desde los siglos anteriores, la permisión que tenía el compositor-arreglista frente a la pieza original y, el casi compromiso con convertir esta obra en un producto más “elaborado y bonito”; frente al nuevo culto a la originalidad y el genio que la posee, propia de la segunda mitad del siglo XIX donde la concepción de obra musical, se ve unificada por su capacidad de ser una entidad autónoma y al mismo tiempo, constituir uno de los fundamentos del paradigma de la música absoluta, pues en la primera mitad y en los siglos anteriores, era usual que la música tuviese una finalidad más acorde a la ambientación o al transporte del texto.

En pocas palabras, la transcripción era casi una copia fiel del original, adaptándose nada más a la naturaleza del instrumento que no tenía la capacidad para recrear a la orquesta en su totalidad, pero yendo un poco más allá, la palabra transcripción hace referencia al solo hecho de plasmar la música en un papel por medio de las capacidades musicales auditivas o estratégicas que tenga el músico, de esta manera podrían pasar a la posteridad piezas que habían sido enseñadas por tradición oral o simplemente a las que no se podía tener acceso a su partitura, pero su intención original es plasmar en su totalidad la obra, sin recurrir a cambios. Por otro lado, el arreglo constituye una labor diferente, modificando el contenido original, aportando nuevos materiales, parafraseando el contenido de la pieza misma. El arreglo entonces da la permisión para modificar

musicalmente una obra original, dando crédito al arreglista por mirar desde otro punto de vista, la estructura musical creada por el compositor. Meyer (como se citó en Cascudo 2010) distingue la transcripción del arreglo, incluyendo bajo esta última categoría todas aquellas nuevas versiones que presentan adiciones, cambios o supresiones con respecto al material original.

...es posible distinguir, al menos, tres tipos de procesos. El primero de ellos es el arreglo, por así decir, en términos estrictos, entendido como traducción (Übertragen), que designa la modificación de la imagen sonora de una pieza musical consecuencia de su adaptación a un nuevo instrumento. Un arreglo puede ser igualmente el resultado de una simplificación de la partitura original, manteniendo la instrumentación original. Por último, y al contrario, puede suponer algún proceso de paráfrasis (Umschreiben) o elaboración (Bearbeiten), que implicaría diferentes maneras de servirse del material sonoro original haciéndolo de alguna manera más complejo. Cuando el arreglo se plasma en obras en cuyo título aparecen términos como fantasía o metamorfosis, sería tal vez preferible sustituir el término por el de recomposición. En todos los casos, estos procesos ponen en entredicho la idea de que, por definición, la obra musical, entendida como entidad autónoma, no pueda tener la referencia a una obra anterior como elemento condicionante de su identidad. (Cascudo, 2010, p.9).

Resulta bastante interesante tomar en cuenta la concepción de Teresa Cascudo respecto a estos dos conceptos y conectándolo además con el tercero de ellos que es la adaptación. En este párrafo, Cascudo, muestra lo que podrían ser las tres formas de ver un arreglo. En primera instancia, habla de adaptar la pieza lo más similar posible teniendo en cuenta hacia que instrumento se está adaptando y cuáles son sus posibilidades frente al instrumento original, para esto hay que tener en cuenta que comúnmente los arreglos suelen hacerse de instrumentos

melódicos a instrumentos armónicos, es decir, de instrumentos que tienen pocas posibilidades armónicas a los que fácilmente podrían tocar melodía y acompañamiento al mismo tiempo, desde un formato más amplio o desde la propia orquesta a instrumentos como el piano o la guitarra, proceso conocido como reducción orquestal. El otro de los procesos es bastante similar, pero se trata de mantener la instrumentación original, simplificando el material sonoro principal haciendo que la pieza no requiera de tanto virtuosismo o simplemente sirva de manera didáctica para la introducción a conceptos musicales dentro de las áreas de formas o análisis. El último de estos procesos es uno de los más usuales y resulta contrario del segundo, pues en la mayoría de ocasiones la pieza adquiere complejidad y se vale de todos los recursos musicales posibles dentro de las áreas de armonía, contrapunto, orquestación, instrumentación y demás, para enriquecer el material sonoro original. A esta parte de los procesos relacionados a los arreglos, transcripciones y adaptaciones, hay que añadirle la concepción que se tenía desde el siglo XVIII y que aún se mantiene vigente, relacionado con la inclusión del repertorio popular (folklore) al repertorio del arreglista. Estas melodías han sido trabajadas desde todos los procesos antes mencionados y aun así no han adquirido el renombre que tienen las obras originales occidentales por tratarse de música considerada “no culta” o simplemente el producto del pueblo, mientras que las creaciones de los académicos occidentales más reconocidos en la historia, como Beethoven, Mozart y Bach, aun después de haber sido adaptadas a otros instrumentos y modificadas, conservan la grandeza que se les ha atribuido por más de trescientos años. Sin embargo, sin el uso de estas técnicas de arreglos, y sin olvidar además, que todo esto se logró a través de los progresos técnicos en la escritura y edición de partituras, la modificación de instrumentos y la creciente alfabetización musical, estas piezas habrían quedado restringidas a un circuito muy pequeño, mientras que las piezas populares se habrían quedado en la pequeña construcción musical que inicialmente se les

había dado. De estos párrafos podemos entender entonces que la adaptación es en realidad una de las formas del arreglo, porque para poder llegar a adaptar una pieza a la naturaleza de otro instrumento es necesario que sufra transformaciones en búsqueda del nuevo color del instrumento y en igual medida a que presente características llamativas y no sea una simple traducción de una pieza, por tanto, el concepto de arreglo engloba dentro de sus procesos, la transcripción y la adaptación, siendo el primero su forma más primitiva o anterior.

A lo largo de los años, estos procesos han sido con diferentes propósitos y han perdurado en medio de la búsqueda de trascender. Sin esta labor, quizá no habría llegado a nuestros oídos mucha de la música escrita por Bach, recuperada e interpretada por muchos de los compositores conocidos en sus épocas como el propio Mozart o años después Chopin. Sin embargo, uno de estos músicos que dedicó parte de su vida a esta práctica, como es el caso de Franz Liszt, sentó las bases de lo que sería una nueva forma de concebir las transcripciones, consideradas más estrictamente, según lo antes mencionado, como “arreglos”. Liszt, con su transcripción de la Sinfonía Fantástica del compositor Héctor Berlioz, transformó de nuevo el hecho de arreglar recomponiendo la pieza original, en un proceso que tenía en cuenta la capacidad tímbrica del instrumento, en su caso, el piano. Liszt (como se citó en Cascudo 2010) consideraba que el piano abarca la extensión de una orquesta; y los diez dedos de un solo hombre bastan para conseguir las armonías producidas por la interacción de más de cien músicos. Esta forma de ver el instrumento que lo acompañó como intérprete y compositor, hizo que no solo hiciera una aproximación a lo que sonaba de la Sinfonía Fantástica a través de la orquesta, sino que además imitara todos los efectos, posibilidades armónicas y combinaciones rítmicas. Su perspicacia lo llevó a reconocer que además de ser una forma de permitir que los intérpretes se acercaran a

estas obras que anteriormente eran estrictamente para orquesta, sería el inicio de un reto para los posteriores compositores que decidieran adentrarse en este camino.

De esta manera, los términos relacionados siempre con el trabajo final del arreglista o compositor, van tomando un sentido diferente y se van agrupando alrededor de definiciones más estables. La transcripción, la forma más primitiva del arreglo, aunque presente novedades dentro del nuevo producto musical, procura ceñirse al original, procura mantener la esencia intacta preocupándose por la naturaleza del nuevo instrumento y en menor medida por recrear en sus principios, un conjunto instrumental. La adaptación por otro lado es considerado dentro de los arreglos, como un proceso más complejo que busca no solo traducir la obra original a un nuevo lenguaje de un instrumento diferente, sino recrear también a través de las posibilidades tímbricas del instrumento, todos esos efectos y combinaciones que nacieron para el instrumento primero, de esta manera la adaptación podría tener dos posibles rutas, la primera sería simplificar el esquema musical anterior para poder ser adaptado al nuevo instrumento y a sus posibilidades de color; el segundo, opuesto además, modificaría de una manera más compleja la pieza, valiéndose de todos los elementos musicales conocidos por el arreglista.

Por tanto, basados en el objetivo principal de esta sección, que busca dar un punto de partida y acercarse a la raíz de estos conceptos, solo haría falta encontrar la relación que existe entre los antes mencionados y el término versión. Cano, (2012) afirma que:

Una versión es una actualización en forma de nueva grabación o performance de una canción o tema instrumental que ya ha sido interpretado y/o grabado con anterioridad. La versión es un acto creativo del arreglista o compositor, un fenómeno social o comercial, pero, sobre todo, en los años recientes, es una experiencia de escucha.

Es la instauración, por parte del oyente, de una relación entre una canción considerada como punto de origen o referencia y otra entendida como su actualización (p.83).

La versión podría considerarse como una posición o como lo menciona Aharonián (como se citó en Polemann 2013) un estadio intermedio entre la composición y la simple interpretación donde se modifica en grado sumo la composición original sin que el consumidor deje de reconocerla. Así que, la versión según Cano, es un producto de la comercialización que actualiza y además involucra el aspecto del desarrollo tecnológico al referirse a procesos de grabación y que además puede usarse para adquirir prestigio por medio del intercambio de los contextos culturales, de esta manera una pieza que no es tan popular, puede convertirse en el icono de un género, si acude a personalidades populares en contextos más comerciales; así mismo según Aharonián, la versión involucra el proceso de modificación de un tema anterior, sin que este pierda las relaciones auditivas que lo conectaban con el oyente, viéndolo además como ese punto intermedio entre crear desde cero e interpretar sin modificar el esquema musical. Sin embargo, tanto para Polemann como para Aharonián este proceso podría ser considerado como arreglo igualmente, ya que así es conocido frecuentemente en los espacios de producción musical (Polemann, 2013) y de acuerdo a lo anteriormente mencionado referente al arreglo, podría considerarse que su idea no está en desacuerdo con éstas, pues el arreglo es considerado como una serie de procesos que modifican según el criterio y los conocimientos musicales del arreglista, una pieza que fue concebida originalmente para otro instrumento o conformación instrumental.

La diferencia real está en la finalidad que se le da a este término relacionado directamente con la comercialización de la música. Una versión podría ser la herramienta perfecta para revitalizar un compositor o una agrupación-orquesta que se encuentra en decadencia y que además ha

demostrado que su producto musical “vende”, empaquetándola de otra manera; también podría ser un homenaje o una crítica a un autor de referencia, convirtiéndose como menciona Rubén López, en una especie de metatexto, es decir, un texto que busca proponer un punto de vista crítico hacia otro (Cano, 2012). Para aclarar esta idea de diferenciación entre versión y arreglo, Madoery (como se citó en Polemann 2013) afirma que “si bien el ‘arreglo’ y la ‘versión’ pueden considerarse sinónimos, el ‘arreglo’ se refiere principalmente al procedimiento y la ‘versión’ al producto”, así que el puente de conexión entre estos dos términos, procesos o posiciones dentro de la escritura y producción musical, es la interpretación.

El concepto de versión está completamente ligado a la interpretación, ya que se considera que cada intérprete y de acuerdo a la obra que se está interpretando (buscando hacer referencia a intérpretes contemporáneos a sus obras o no) puede presentar una versión diferente cada vez que haga una representación de la misma, incluso si se trata del mismo intérprete. Así mismo si hablamos de cada nueva grabación o presentación en vivo, siempre nos estaremos refiriendo a diferentes versiones.

La palabra versión unida a la palabra arreglo, aunque sin verdaderas relaciones como sinónimos, constituyen el puente que se da entre la música y la interpretación, es por donde se transporta el tema para llegar a realizarse como música, como sonido, admitiendo en su esencia modificaciones ya sean con fines comerciales o simplemente como vehículo de propagación y perduración de obras que morirían en la historia por ya no tener el vehículo instrumental capaz de reactivarlo o por permanecer exclusivas en el repertorio de un conjunto instrumental.

Volviendo a la concepción del original y el “genio” que se encarga de producirlo, Cano (2012) reconoce:

...Se pueden distinguir por lo menos tres acepciones más: original genético, original cronológico y original legal. El original genético es la versión de una canción tal cual la concibió su autor. Su autoridad es la del compositor. El original cronológico es la primera versión grabada y su autoridad es colectiva pues es resultado del proceso de producción de una grabación...El original legal es un poco más complejo. En situaciones de litigio o decisión especializada, un juez o una institución determina entre dos canciones cuál es el original y cual la versión, copia o plagio. En ocasiones, estas decisiones, apoyadas con frecuencia en peritajes de especialistas del mundo de la producción musical o de la musicología, resultan contrarios a la percepción social e instauran jerarquías del tipo “obra original”- “obra derivada” antes invisibles.

Todas estas definiciones y clasificaciones están más bien relacionadas con el sistema de producción musical desde la comercialización, sin embargo, dos de estas tres formas de concebir el original, original genético y original cronológico, pueden tomarse como válidas para cualquier tipo de música de cualquier época y estilo. Referente a lo que esta investigación pretende lograr, el original genético es la forma natural de la obra, es la primera vez que aparece y es mérito exclusivo del compositor, quien la concibe únicamente por medio de la imaginación partiendo desde la nada, es así como los originales genéticos que se tomarán como base de la tercera sección dedicada al análisis comparativo son: Sevilla¹, obra compuesta originalmente para piano por Isaac Albéniz entre 1883 y 1887 e incluida en su famosa “Primera suite española”; La Sonata en D mayor L.162/K.178, escrita originalmente para clavecín por el compositor italiano del Barroco Doménico Scarlatti; y el estándar de jazz y canción popular escrita por Gerald Marks y

¹ Esta primera pieza titulada hace Sevilla es identificada como una seguidilla (típica canción española acompañada de danza) y no debe confundirse con la obra homónima incluida en la “Segunda suite española” que es reconocida como un capricho.

Seymour Simons en 1931, *All of me* (Brent Vaartstra, 2016). Estas composiciones serán comparadas con las versiones hechas para guitarra por John Williams, Leo Brouwer y Roland Dyens, respectivamente.

El original cronológico, tratándose de la primera versión grabada, no tiene relevancia para esta investigación que no tiene en cuenta el proceso de producción, sino el arreglo como traducción misma hacia la naturaleza de un instrumento diferente.

La versión, también posee diferentes niveles que, así como el arreglo podrían tomarse como términos independientes o estados del mismo. El primero de ellos es la recreación del tema tal cual, independiente de si se le lleva a otro formato, pero teniendo en cuenta el timbre, el fraseo, el sonido en general y además, incluyendo un factor muy importante que es el que diferencia a la versión del arreglo y lo pone unos pasos más cerca del proceso de producción y comercialización como lo es el hecho de que las agrupaciones o intérpretes que suelen hacer este tipo de “imitaciones” o “covers” pretendan igualar incluso la forma de vestir de él o los intérpretes primeros. El segundo de los estados de la versión, está un poco más relacionado con el término adaptación y si bien podemos recordar que en cierto aspecto la versión es muy similar al arreglo (siendo estos entonces estados paralelos) esta segunda forma, denominada “covering” por Lacasse o “versiones interpretativas” según Mosser (como se citó en Cano 2012) puede hallarse subdividida en “interpretación leve” e “interpretación mayor”. Ya en este punto las modificaciones son el punto de partida y si bien la interpretación leve, pretende mantener vigentes algunos aspectos del original como la letra, melodía, instrumentación, realiza cambios significativos respecto al primer estado donde se pretende hacer una imitación completa; mientras que la interpretación mayor va un poco más allá e intenta realizar cambios dentro del estilo mismo, haciendo caso omiso a la forma y al género, mostrando solamente algunos visos

del original. Por último, el tercer estado de la versión y teniendo aun en cuenta el paralelo trazado con el arreglo, pretende reelaborar el tema manteniéndose atado a él por pequeños hilos estructurales y aún más por motivos fragmentados, variando en su totalidad elementos importantes como la duración, el número de secciones o nos lleva a entender finalmente como antes de ser versión, es el arreglo, la modificación de la música aun sin ser interpretada la que le da esta visión de reconstrucción o canción paralela, que como se mencionó antes, reclama su lugar dentro de la grandeza del original, pero se mantiene atada al estatus de versión por ser un producto derivado (Cano, 2012).

Finalmente, habría que encontrar una relación directa y definitiva entre estos términos y las piezas que serán analizadas musicalmente en la parte final de esta investigación.

Para empezar a acercarse a estas relaciones entre conceptos y piezas musicales, habría que tener claro que tanto de Sevilla como de la Sonata en D mayor K.178, siempre estamos escuchando versiones, sean las consideradas originales cronológicas, es decir, que asumen el papel de primeras grabaciones o simplemente una de las tantas interpretaciones que puede haber dentro del repertorio académico de dominio público. Ninguna de estas piezas podría ser escuchada en su totalidad como lo quiso el compositor, pues no son obras contemporáneas a nuestra época y se basan en abstracciones estructurales que, si bien no obedecen a lo que podría considerarse la ontología de la música o su identidad en el ser, por esta no estar depositada en un solo objeto único; recrean a base de conceptos y concepciones históricas lo plasmado en la partitura.

Además, hay que tomar una de las consideraciones adicionales realizada por Goodman (como se citó en Cano 2012) donde presenta una dicotomía entre dos tipos de arte, autógrafa y alográfica.

Por un lado, las obras (artes) autógrafas son las consideradas originales, las que se construyen desde la imaginación y partiendo desde los conocimientos del arte en general y que además dan

pie a las versiones, pero estas obras también pueden ser todas aquellas resultantes de un original, que no se ciñen a traducirla literalmente y que, aunque se mantienen conectadas con la esencia de la obra primera, presentan material totalmente diferente y se muestran como nuevas obras, pero para esta concepción de obra autográfica resultante, debe haber un original que garantice que la versión sea una identidad distinta “En efecto, desde este punto de vista, una canción se considera versión si y sólo si existe un “original” o referencia previa que ocuparía siempre una jerarquía superior” (Cano, 2012, p.95). Es esta identidad original y la concepción de nueva obra, obra original u obra autógrafa, la que le permite a la obra ser conocida sin un referente original y adquirir diferentes estatus sociales, culturales o simplemente artísticos a la vista de un público desconocedor de la obra primera.

Por otro lado, las artes alográficas son todas aquellas que necesitan una vía entre el arte como objeto y su realización, a diferencia de la pintura que plasma toda su esencia en un lienzo como objeto único y que luego de concluida adquiere en su producto el rango de obra absoluta; la música, la danza y el teatro, aunque escritas por medio de planeaciones, partituras o simbología, necesitan de ese elemento conductor hacia la realización y el contacto con la realidad.

Dentro de lo antes mencionado y basados en la relación y notable diferencia entre arreglo y versión, el primero como lo plasmado y resultante del conocimiento del compositor y el segundo como el proceso de transporte hacia la materialización y comercialización, la obra final puede rondar entre el camino de la grabación y el de la interpretación, fragmentándose entre lo que dentro de ella misma podría ser tomado como autográfico o alográfico. La grabación como tal constituye la pieza terminada y es considerada autográfica pues contiene la combinación de elementos que definen la obra, como la melodía, el ritmo, la armonía y un pequeño acercamiento a la estructura, así como el arreglo que sería la planeación formal aplicada a estos elementos,

llamados “canción”², por tanto la canción y el arreglo son tomados como elementos alográficos capaces de ser extraídos y utilizados por medio de la materialización en otros productos musicales, independiente del proceso de grabación o interpretación en vivo.

Las dos piezas elegidas del repertorio académico son consideradas entonces, limitándose al producto musical sin tener en cuenta las innumerables reproducciones a través de la grabación, como obras autográficas, por tratarse de una obra derivada de un producto original que por la inevitable modificación de sus elementos constituye una identidad diferente y que además interactúa inconscientemente con la obra que mantenemos dentro de nuestro mundo de ideas, la original, pero al mismo tiempo, dentro de ellas y gracias a los mismos argumentos, son consideradas arreglos que no omitieron los recursos tímbricos y nuevas posibilidades del instrumento que alcanzaron a adaptarse a la naturaleza del mismo, en este caso, la guitarra, ya que curiosamente podría decirse que ambas piezas son más conocidas e incluidas dentro del repertorio de este instrumento y no de sus instrumentos originales, el piano para Sevilla y el Clavecín para la Sonata.

Por último, como está escrito en la propia partitura original, All of me es también un arreglo de una obra que ha sido interpretada a través de los años, por diferentes músicos reconocidos dentro del gremio “jazzero” como Louis Armstrong, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Paul Whitman, Ben Selvin, Frank Sinatra, Johnny Ray, entre otros (Wilson) y que fue además de arreglada, grabada por el compositor francés Roland Dyens. Esta obra presenta una característica adicional y es que fue concebida originalmente con texto, algo que las otras dos piezas de carácter instrumental académico no poseen y que de acuerdo a las definiciones previas representa un elemento a tener en cuenta. Por su gran complejidad, inmediatamente puede ser clasificada como un arreglo que,

² CANO, Rubén L. Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana. Uberlandia, 2012, p.97

gracias al conocimiento del instrumento por parte del compositor, explora todas las posibilidades tímbricas que serán explicadas más adelante en la sección del análisis musical y que por haber tantas versiones para diferentes formatos, toma el estatus de obra autógrafa que utiliza los elementos de la canción original y los complementa a través de su vasto conocimiento musical. De nuevo la ambigüedad entre la nueva obra original y su relación con la original genética está presente, pues Dyens utiliza totalmente lo que dentro del estándar de jazz es conocido como el tema, agregando incluso lo que pareciera ser una breve improvisación y permitiendo que el instrumento recree en su totalidad al formato instrumental original del jazz.

En conclusión, el término más acertado como aproximación a las obras que se analizarán posteriormente en esta investigación, es el de arreglo, teniendo en cuenta que el trabajo se limita a explorar y entender estas obras como un producto intelectual estrictamente musical, sin intervención de la tecnología como medio de propagación y que el arreglo constituye una modificación en la estructura de la obra a través de los elementos musicales y además, tímbricos.

Contextualización

Las transcripciones musicales a manera de adaptación-arreglo para la guitarra, no son algo reciente, no comienzan en el siglo XX y mucho menos en el presente siglo XXI. Este tipo de escritura que adapta una pieza musical de uno o varios instrumentos, surge en el siglo XVI, periodo conocido como el Renacimiento, y tiene sus inicios no en la guitarra directamente sino en uno de sus antecesores: *la Vihuela*³. Una de las piezas más conocidas de la época, que además resulta ser una de las piezas del Renacimiento más interpretada en los recitales de guitarra de concierto, es el arreglo que realizó el Vihuelista español Luis de Narváez (1500-1550) en su conocido libro: “*seys libros del delphin de música*” basada en una popular *chanson*⁴ de su época del compositor francés Josquin des Prez, favorita del Rey Carlos V de España, conocida como “la canción del emperador” (Vincens, 2009)

Tiempo después, al margen final del Renacimiento como periodo histórico y además de algunos instrumentos de cuerda como la Vihuela y el Laúd; destacan algunas transcripciones que el propio Bach realizaba frecuentemente y que consistían en adaptar una obra compuesta para un determinado instrumento a la técnica de otro; por ejemplo, modificando la línea del bajo. (Buhlal, 2002).

Algunas de esas obras constituyen gran dificultad para el guitarrista moderno, optándose por destinarlas a los niveles más avanzados y constituyendo en gran parte el fundamento principal de

³ Vincens, Guilherme C. The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar. Arizona 2009, p. 29

⁴ término francés, que en español se refiere a cualquier canción con letra en francés y, más específicamente, a piezas vocales de tema amoroso, y también a las de crítica social y política, en particular las pertenecientes al estilo de los cabarets. (Kan, 2011)

esta investigación, entender cuanta fidelidad conservan al ser escritos para Laúd y transcritos para la conocida guitarra clásica moderna y porqué representan cierta dificultad en la ejecución, pero en mayor medida, identificar por qué se adaptaron tan adecuadamente a la naturaleza del instrumento.

En este mismo texto motivado por la historia de la guitarra, se mencionan dos músicos italianos que fijaron su residencia en España y que reciben cierta importancia alrededor de los procesos de arreglo-adaptación: Luigi Boccherini y Doménico Scarlatti.

Del primero menciona Buhlal, (2002)

...de regreso a España, observa que los gustos por la música habían sufrido un cambio, por lo que se dedicó a transcribir algunas de sus obras para guitarra y así poder salir del estado de extrema pobreza en el que se encontraba. (p.240).

Del segundo cabe mencionar su gran admiración por este instrumento, importante dato que en ocasiones insinúa que sus más de 500 Sonatas, aproximadamente, encuentran parte de su inspiración en la relación que el compositor tuvo con este; o que esa misma admiración facilitó posteriormente las innumerables adaptaciones. “Ralph Kirkpatrick... no solo reconoce la influencia que la guitarra ejerce sobre Scarlatti, sino que la argumenta y en muchos casos con buen criterio” (Serrallet, 2004, p38).

Otros exponentes en la historia de la guitarra posteriores a Giuliani, también realizaron arreglos y transcripciones de piezas antiguas importantes en el repertorio de la música académica. Un ejemplo muy importante de ello es Julián Arcas, quien, en su vasta obra, además de encontrarse: Estudios y Preludios, conjuntamente con: Minuetos, Mazurcas, Valses, Polonesas, Fantasías, Sinfonías; también incluye importantes arreglos de Bellini e Iradier y también, obras que están

entre el arreglo y la fantasía que corresponden a autores como: Gounod, Arrieta, Verdi, Rossini, etc.

Se adjudica luego de todos los compositores anteriormente mencionados, al guitarrista más emblemático en cuanto a transcripciones se refiere, Francisco Tárrega, quien realizó numerosas transcripciones de obras de autores de todas las épocas, que, si bien hoy están un poco marginadas, en su momento marcaron un hito en las realizaciones de guitarra. Buena prueba de ello son las manifestaciones de Ruiz de Lihory (como se citó en Buhlal 2002) quien pensaba que las transcripciones de Schumann, Beethoven, Haydn y Chopin, adquieren, ejecutadas por Tárrega, un realce tan delicado y expresivo que estremece y subyuga al oyente, envolviendo en las dulces vaguedades del sentimiento, sacudiendo sus nervios con las filigranas de una ejecución inconcebible.

Justo es decir que las transcripciones que realizó Francisco Tárrega fueron un gran éxito, aunque estos trabajos vistos hoy en día han quedado (no del todo) aislados de los programas de concierto, gracias a los nuevos intereses de los intérpretes. Esta circunstancia no disminuye en absoluto el gran trabajo que realizó, que debe ser considerado como los inicios de la transcripción moderna en la guitarra, ya que prácticamente en todos los casos, las obras que transcribió, están mediatizadas por los excesos de la técnica guitarrística romántica (portamentos, ligados, etc.). La obra completa que Tárrega escribió para la guitarra contiene todo un compendio de ejercicios técnicos puntuales, que el maestro realizaba con el objetivo de enseñar a alguno de sus alumnos, en las clases que impartía. Básicamente son un centenar de estudios, cuarenta preludios y, más o menos, unas treinta y cinco obras de concierto. Los arreglos y transcripciones se cuentan por encima de doscientos.

2.1 Procesos de transcripción en el periodo Renacentista

A pesar de que este trabajo no se basa en la explicación y contextualización de la transcripción, fuera del papel que cumplió en la historia de la guitarra, cabe aclarar que ha sido un recurso usado para todos los instrumentos e incluso en un principio, para el instrumento vocal, instrumento humano por excelencia y que fue el principal recurso de los compositores para construir un repertorio basado en polifonía, contrapunto y en menor medida, homofonía. La edad media no contuvo grandes procesos de transcripción o al menos no tan significativos como sucederían en los periodos posteriores Barroco, Clásico o Romántico; la composición y la exploración instrumental resultaban los fuertes de la época al servicio de la música religiosa. Sin embargo, mucha de la música interpretada por los juglares o músicos anteriores a la invención de la imprenta por Gutenberg en 1440, nunca se escribió o sencillamente se perdió por falta de cuidados materiales, la otra parte solo fue transmitida de forma oral y sentó las bases de lo que sería la importancia de la música vocal en la edad media y el renacimiento. Los procesos de transcripción más grandes hechos en esta época se basaban en transferir a cualquiera de los instrumentos de la época, especialmente flautas, violines o vihuelas y laúdes (instrumentos que adquirieron popularidad en la época) piezas de música vocal también conocidas como intabulaciones⁵. El ejemplo más claro e incluso considerado como uno de los primeros trabajos de transcripción musical es adjudicado a Luis de Narváez, compositor dedicado a la polifonía vocal y en segundo lugar a la música para vihuela española. Popularmente conocido por “*Los seys libros del delphin de música de cifra para tañer vihuela*” publicado en Valladolid en 1538,

⁵ Alonso, Roberto L. Historia de la música en 6 bloques. Bloque 3, difusión y notación. Madrid, p. 163

donde además incluyó lo que se consideran las primeras variaciones de la historia de la música (Diferencias sobre Guárdame las vacas) y las primeras transcripciones para vihuela de canciones polifónicas (Buhlal 2002). Estas son las obras por las que más se le conoce y se trata de las transcripciones de piezas-canciones a cuatro voces de Josquin des Prez conocida como “Mille Regretz” o “La canción del emperador” por ser una de las favoritas de Carlos V, admirador de la polifonía del compositor franco-flamenco. En este mismo, el libro tercero, Narváez incluye tres fragmentos de misa del mismo compositor (“Hércules Dux Ferrariae”, “Faysant Regretz”, “Sine Nomine”), una canción francesa de Nicolás Gombert “Jamais je n’eus tant de soulas” y una canción francesa de Jean Richafort “Je veulx laysser melancolie”.

Varios de los ejemplos de este tipo, transcripciones de música vocal a vihuela (intabulaciones), fueron realizados por los considerados siete grandes vihuelistas españoles del siglo XVI y que además pudieron soportar las precarias condiciones de preservación y llegaron hasta nosotros; Alonso Mudarra, compositor y vihuelista español del Renacimiento quien también aportó innovaciones en la música instrumental y vocal, publicó el 7 de Diciembre de 1546 en Sevilla, el libro “*Tres libros de música en cifra para vihuela*” con piezas propias y transcripciones para vihuela y vihuela y voz de otros compositores renacentistas como Josquin Des Pres, Nicolás Gombert, Adrián Willaert, Antoine de Févin y Pedro Escobar. Este libro consta de 44 piezas para vihuela solista, 26 para vihuela y voz, 6 piezas para guitarra solista y una pieza para guitarra u órgano. También Enríquez de Valderrábano, otro de los compositores y vihuelistas españoles del mismo siglo publica en 1547 en Valladolid, el libro conocido como “*Silva de Sirenas*” en el cual trabajó durante doce años y que está dividido en siete libros con un total de 171 piezas donde se encuentran descripciones como “Fantasías, fugas, contrapuntos, sonetos...” y que como era usual entre los compositores de la época, contiene transcripciones o arreglos para vihuela o vihuela y

canto solista de obras de polifonía vocal de otros compositores como: Philippe Verdelot, Lupus, Jorge Báez de Sepúlveda, Loyset Compère, Jacquet of Mantua, Cristóbal de Morales, Loyset Piéton, Adrián Willaert, Vincenzo Ruffo, Diego Ortiz, Juan Vásquez, Mateo Flecha el viejo, Francesco da Milano, Jean Mouton, Jacques Arcadelt, Claudin de Sermisy, Pierre Moulu y Noel Baulduin. “Se recogen composiciones suyas, así como transcripciones de ocho Misas de Josquin y varios Motetes de los polifonistas Morales, Verdelot y Willaert.” (Buhlal, 2002, p.143).

“Orphenyca Lyra”, libro de música del compositor Miguel de Fuenllana publicada en Sevilla en 1554, contiene en medio de sus 188 piezas distribuidas en siete libros, arreglos de piezas vocales de Josquin des Prez, Cristóbal de Morales y Philippe Verdelot, Buhlal (2002) menciona:

hay varias transcripciones de Sonatas y Madrigales de Francisco Guerrero, así como una recopilación de composiciones de Vázquez, Morales, Flecha, etc., por lo que observamos la conexión entre los músicos más notables del momento con los intérpretes y compositores de vihuela, que usaban en ocasiones motivos, o directamente transcribían las obras de estos grandes autores. (p.127)

Sobre Diego pisador afirma Buhlal (2002):

Publicó en Salamanca en 1552 la obra “Libro de Música de vihuela, CitharisticaemArtis Documenta”, donde según la dedicatoria estaba al parecer al servicio de Felipe II. Esta obra contiene transcripciones de danzas antiguas españolas, Villancicos, Madrigales, transcripciones de algunas Misas de Josquin des Prés y de Motetes de Cristóbal de Morales, etc. Por lo que la obra la constituye básicamente, aparte de algunas obras originales, transcripciones, circunstancia que determina sin duda la gran influencia que los maestros polifonistas tuvieron en los intérpretes de la época, por un lado, y por otro,

una prueba más de la opción de desterrar la transcripción del modelo mediocre musical, destierro que hoy en día todavía no se ha consumado. (p.144)

Uno de los últimos vihuelistas del siglo XVI del cual, además, se pueden conservar las piezas impresas, fue Esteban Daza. Impreso en Valladolid en 1576, “*el parnaso*” es el último de los libros publicados para vihuela, dividido en tres libros y que consta de fantasías y transcripciones para vihuela de Canciones, Motetes, Villancicos, Villanescas y Sonetos polifónicos de otros compositores como: Pedro Guerrero, Francisco Guerrero, Juan García de Basurto, Jean Maillard, Jean Richafort, Thomas Crecquillon, Simon Boyleau, Rodrigo de Ceballos, Juan de Navarro, Pedro Ordóñez y Clemens non Papa. De Daza menciona Buhlal (2002):

Hay Motetes de Cricquillon como por ejemplo “Nigra sum sed formosa, a cinco” o “Dum ambulet dominus, a quatro”, obras de Pedro Guerrero como “O Beata María, a quatro”, de su hermano Francisco “Ave María, a quatro”, Villanescas de Guerrero, Zaballós, Nabarro, Villalar, etc. (p.151)

Cabe aclarar que las publicaciones de la época podían ser exclusivas de un compositor o tener “entrelazadas” piezas de otros compositores hechas a manera de recopilación, como en el caso de Mateo Flecha “El joven” sobrino de Mateo Flecha, quien recopiló y publicó en Praga en 1581, composiciones a cuatro o cinco voces, caracterizadas por combinar varios idiomas, también llamadas “ensaladas” o, las dos composiciones de Francisco Guerrero y una de Francisco Soriano, intercaladas en el “Libro de motetes” de Tomás Luis de Victoria. La diferencia parece obvia, pero se trataba de simplemente publicar las obras originales de estos compositores en extensas ediciones compuestas por seis o más libros, mientras que las adaptaciones, transcripciones o arreglos, constituían un trabajo musical más amplio en donde se adaptaban

piezas vocales o escritas para órgano, a la naturaleza de la vihuela. Estas piezas eran impresas en un sistema llamado tablatura que según Buhlal (2002) es:

...sistema de escritura a la manera de las partituras de las polifonías vocales o instrumentales...en España, los vihuelistas del siglo XVI usaban la tablatura en cifras que, como he dicho, consistía en representar por medio de números el lugar del mástil en que se ha de producir el sonido. (p.133)

Es común pensar que las tablaturas fueron un sistema de transcripción o escritura exclusivo de la Vihuela, por su común uso en el aprendizaje de la guitarra moderna, sin embargo, las primeras tablaturas están relacionadas con el órgano y datan del siglo XV, se ubican en la ciudad italiana de Faenza y son atribuidas al organista Conrad Paumann, que además al parecer ordenaba las tablaturas de una manera un poco más sistemática similar a lo que será años después la partitura, mismo modelo que perdurará hasta el siglo XVIII en los países germánicos y que contenía denominaciones como apéndices, similares a las hechas por italianos, ingleses, españoles y franceses en el siglo XVI (Buhlal, 2002). A pesar de ser un sistema de escritura musical que se generalizó en occidente, existían diferencias entre los compositores y su manera de utilizar este recurso, situación que también se asemeja al uso de la tablatura desde el anterior siglo XX, donde cada transcriptor usa las líneas desde la visión frontal de la guitarra o desde la mirada del intérprete.

También a lo largo de Europa se dieron compositores que, si bien realizaron obras propias alrededor de la instrumentación subyacente, impulsaron el uso de la transcripción como transporte desde la voz humana a la vihuela o el laúd. Desde Italia, el compositor Francesco Spinacino realizó transcripciones para laúd consideradas en algunos casos como parodias; de Inglaterra el conocido compositor John Dunstable considerado el precursor de la aplicación de la

música religiosa del genero florentino, y sus contemporáneos John Dowland y Robert Jhonson, exponentes del florecimiento de la organología del renacimiento inglés; por su parte desde Francia, son conocidos Guillaume Morlaye, quien transcribió las obras de su maestro Alberto da Rippa (laudista de la Capilla Real de Francisco I), conjuntamente con las de otros autores y las propias; y Adrian Le Roy del cual destacan entre sus obras dos importantes obras didácticas que están dedicadas a la guitarra: “Briefve et facile instruction pour apprendre la tablature” (1551), y al laúd en cuanto a la teoría elemental de la transcripción de laúd en la época: “Instruction departir toute musique des huit divers tons en tablature de luth” (1567); por último, desde Alemania, Valentin Greff Bakfark, quien escribió diez Fantasías, transcripciones de Motetes, Canciones y Madrigales, que destacan por su fidelidad del original (Buhlal, 2002).

Para concluir esta sección dedicada al Renacimiento, cabe reconocer que en esta época no se hablaba en mayor medida de arreglos, aunque si se trata el concepto desde el punto de vista de la adaptación fiel a la obra original y se reconoce el valor de la transcripción como la posibilidad de mantener vigentes las obras y más aun de ser transferidas a un lenguaje diferente dentro de la naturaleza de otro instrumento. De acuerdo a este primer momento de los arreglos, el Renacimiento resultó un periodo histórico fructífero y clave, para el desarrollo de lo que serían los siguientes periodos respecto a la complejidad y el papel que desempeña el compositor como creador y modificador del contenido original de piezas no propias.

2.2 Periodo Barroco

En este nuevo periodo caracterizado por movimientos artísticos que transformarían la esencia del arte, anunciado por la arquitectura y la pintura con la eliminación de las figuras geométricas y su reemplazo por las curvas, y a su vez el deseo de la iglesia Católica Contrarreformista, de acaparar más adeptos por medio del realce de los lujos de los templos y los efectos creados a

través de ello, así como la construcción de inmensos palacios donde regía la más formal etiqueta por parte de las cortes absolutistas; la música llega simultáneamente, a diferencia de los posteriores periodos donde se consideró una de las últimas, sino la última en trascender. En un inicio es considerada una manifestación repleta de elementos innecesarios y caracterizada por melodías sin contorno ni forma en general, Rousseau (como se citó en Buhlal 2002) decía “Música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento constreñido. Parece que el término viene del baroco de los logistas” (p.187). Sin embargo, la música del Barroco está totalmente impregnada por la necesidad de expresar los valores y afectos, tratándose de saturar breves pasajes con todas las ideas del compositor, incluyendo además las innumerables técnicas que se desarrollaron, como el bajo continuo⁶, el ritornello⁷ o el basso ostinato⁸.

Es a este periodo histórico musical a quien debemos muchos de los desarrollos musicales que hoy reconocemos como importantes dentro de la composición musical y las formas en general. Sonata, Concierto, Ópera, Oratorio, Cantata y otros, fueron los esquemas que se abrieron paso en medio de los ornamentos y el perfeccionamiento de la textura polifónica, el desarrollo de la instrumentación y el afianzamiento y continuo empleo de las orquestas de cámara.

Es en el siglo XVII cuando se da la desaparición de la vihuela y su reemplazo por la guitarra de cinco cuerdas, casi en un mestizaje entre la corriente popular de la guitarra de cuatro cuerdas vigente en el renacimiento y la culta representada por la vihuela (Buhlal 2002).

⁶ explotaba contrastes y combinaciones, tanto de timbres como de instrumentos. (Buhlal, 2002, p.188)

⁷ Técnica o forma usada previamente a lo que sería conocido popularmente como Rondó, con diferencias en sus estribillos-ritornelli realizados en la tonalidad a donde modulo el solo precedente (Gilabert, 2015)

⁸ estructura musical que se empezó a utilizar en el siglo XII, pero no apareció como una estructura definida hasta finales del siglo XV. Tema se repite una y otra vez en el bajo a modo de soporte, puede componerse sólo de unas pocas notas o puede ser una melodía completa. (Lorenzo, 2012)

...Lo considero insólito puesto que ambas corrientes podrían haber caminado por separado, en vez de fundirse, produciéndose intercambios alternativos, cuyos resultados, por desgracia, nunca conoceremos... La fusión a la cual aludo, se refiere únicamente en el aspecto musical que no organológico, ya que como ya he expuesto, guitarra y vihuela tienen antecedentes distintos a pesar de su familiaridad. (Buhlal, 2002, p.191)

Buhlal nos deja claro que no fue precisamente una unión entre las dos corrientes, la que dio paso a la construcción del estilo y repertorio para el instrumento y que tampoco tiene que ver directamente con la vihuela, las modificaciones organológicas realizadas a la guitarra, pues estos instrumentos provienen de diferentes ancestros. Sin embargo, sí hubo una interacción entre estas dos corrientes que se subscribe a la forma en que el repertorio para la vihuela fue adaptado y posteriormente escrito originalmente para la guitarra y fue precisamente por medio de los recursos instrumentales que se logró este paralelo entre ambos instrumentos.

La música de vihuela constaba, en las Fantasías y otras piezas, de consonancias y redobles, que como vimos correspondían a pasajes de acordes y a compases de adornos y escalas respectivamente. Estas diferenciaciones se suscriben en la música para guitarra usando en los pasajes de acordes la técnica del rasgueado, y en los de escalas el punteado, tan típicos de la guitarra y adquiridos de su etapa puramente folclórica. (Buhlal, 2002, p.191)

De la consideración de la guitarra como instrumento folclórico, podemos decir que se libra de ese yugo y pasa a hacer parte no solo del ámbito social sino también, musicalmente hablando, de las clases sociales más pudientes y gracias a los compositores e intérpretes interesados en este instrumento, de la ampliación del repertorio, aunque todavía sin alcanzar totalmente su auge, recordando además que la guitarra ha pasado por innumerables etapas a lo largo de su historia

que dan cuenta de que en algunas de ellas, la guitarra se ha visto relegada como instrumento vulgar (renacimiento) o ha tenido momentos oscuros donde ha perdido el protagonismo.

Antes de entrar en materia en lo concerniente a las transcripciones y arreglos para guitarra que se hicieron en el periodo Barroco, cabe aclarar que los procesos de transcripción fueron herramienta útil para todos los instrumentos y que es utópico pensar que la guitarra gozó de privilegios, sin embargo, hablar de todas estas posibilidades históricas es objeto de otra investigación.

De entrada, de esta época, rescataremos algo vital para lo que podría ser la transcripción de la música barroca hecha a en los años setenta del siglo pasado. Este acontecimiento es la publicación del boloñés Domenico Pellegrini, *Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnuola* (1650), obra pedagógica y artística que a través de sus treinta y ocho piezas escritas en tablatura italiana con un prólogo donde se exponen los preceptos básicos de lectura, afinación y ornamentos, incluyendo el ligado, vibrato de mano izquierda y trino permitió entender que los ligados (de mano izquierda) en el momento de la transcripción de la música barroca a la guitarra moderna, no solamente son posibles sino que también son recomendables y que se diferencian en gran medida de los portamentos que seguramente si presentan un problema diferente debido a la configuración móvil de los trastes según la disposición que el instrumentista deseaba (Buhlal, 2002). “Estos detalles son importantes a la hora de transcribir y adecuar las piezas transcritas en un programa de enseñanza de la guitarra” (Buhlal, 2002, p.205).

Así como Pellegrini, quien perteneció a la llamada escuela de guitarra de Bolonia, Giovanni Battista Granata, a quien se le atribuye ser el punto de arranque de la misma, incluye en su repertorio de obras, los opus seis y siete, *Nuovi soavi concerti di sonate musicali, et altre sonate concertate* (Bolonia, 1680) y *Armoniosi toni di varie suonate musicali, et altre suonate concertate* (Bolonia, 1684) respectivamente, arreglos para guitarra solista de Sonatas que da por

sentado la comprensión que el compositor tenía del instrumento y el entendimiento de las cualidades tímbricas y posibilidades, incluso, ampliando el mástil a dieciséis trastes (Buhlal, 2002). Sin embargo, fueron tres los guitarristas que marcaron el antes y el después de la guitarra en el periodo Barroco, más exactamente en el Barroco medio (1630-1680).

Francesco Corbetta es el primero de los llamados grandes guitarristas por sus propios contemporáneos (incluido Gaspar Sanz) y quien a se le atribuye, ser el primero en agrupar las danzas en lo que posteriormente serán llamadas suites barrocas, además de pertenecer a las orquestas de cámara en Francia (Luis XIV) e Inglaterra. Su catálogo tiene una larga lista de obras que, en su estancia en Francia, alternaban con obras de Lully y Charpentier y que mostraban el carácter eminentemente espiritual que habían adquirido en la corte de Luis XIV y que posteriormente iba a mostrar su destacado discípulo, Robert de Visée. Sin embargo, a grandes rasgos no hay evidencia de trabajos de transcripción alrededor de esa amplia trayectoria que podría decirse que de manera clandestina realizó Corbetta, pues no es muy usual encontrar arreglos de sus obras o sus originales, en repertorios de concierto. Con Corbetta, además de que se da por sentada la idea de que la guitarra ya no es un instrumento vulgar, se consigue la armonía entre rasgueo y punteado, ambos como integrantes fundamentales de la técnica de la guitarra y que propiciaran en mayor medida la desaparición de la vihuela.

Robert de Visée, discípulo de Corbetta, como ya se había mencionado; es el segundo de los guitarristas que logra destacar en su época. Perteneció, así como su maestro, a los músicos de cámara del rey Luis XIV del cual fue además “profesor de guitarra” y participó de muchos eventos en la corte francesa, en los cuales tocaba con grandes músicos de su época, exponentes de otros instrumentos. Pero sucede lo mismo que con Corbetta, a pesar de tener un vasto repertorio, donde se incluyen dos libros que escribió para guitarra, Visée no posee en su

repertorio trabajos de transcripción o arreglos que lo destaquen en medio de esta investigación como si se pueden mencionar del último de los tres guitarristas antes mencionados como los culpables de la transición de la guitarra.

Francisco Bartolomé Sanz y Celma o simplemente Gaspar Francisco Bartolomé, fue un literato, teólogo y músico italiano, profesor de guitarra del hijo natural de Felipe IV y la comediante María Calderón, a quien se le atribuye el gran suceso de escribir el tratado fundamental de guitarra del siglo XVII del cual se realizaron en su época, ocho ediciones y que resultó indispensable para iniciar los estudios en la guitarra ya no pensados tanto desde el enfoque del intérprete sino también del compositor, que según Sanz, ningún maestro se atrevía a hacer, quitando la posibilidad de los estudiantes de tener autonomía y ligándolos siempre a la tutoría. Este tratado es una acertada descripción de lo que fue su labor como pedagogo y músico incluyendo en él, consideraciones técnicas, formas de modulación, arpeggios, punteados, rasgueos, todo tipo de adornos del Barroco que además anunciarían la llegada del Rococó y sobre todo la primera aparición en la historia de lo que serían las indicaciones para el acompañamiento en la guitarra relacionadas con la armonización de escalas, los tipos de cadencias, los movimientos en el bajo, etc. (Buhlal,2002,p.211-212)

La verdadera noticia es que en el catálogo de Sanz no hay realmente transcripciones o arreglos, sino que, a pesar de esta ardua labor en la elaboración del tratado para guitarra sus obras empezaron a ser olvidadas, y no fue sino hasta que Emilio Pujol preocupado por la mantención de la música antigua en el siglo XIX, más precisamente en 1920 las transcribió de tal manera que se logró el acercamiento a su obra, teniendo en cuenta además que tuvo que esperar un poco más, pues se mantuvo la constante discusión sobre si deberían tocarse en el instrumento que él había pensado inicialmente, la guitarra barroca de cinco cuerdas.

Para la etapa del alto Barroco (1680-1730), se destacan dos compositores, François Campion y Santiago de Murcia, francés y español respectivamente, que de nuevo no presentan en su catálogo de obras el componente de la transcripción o arreglo como tal, pero que realizaron un significativo aporte a los tratados para la guitarra.

El primero, François Campion, perteneció a la Ópera de París y sustituyó a Robert de Visée en la corte de Luis XIV, su música contiene una fuerte influencia inglesa que lo relaciona con el compositor, poeta y médico Thomas Campion, aunque no se sabe a ciencia cierta si poseen un vínculo o no.

Sobre Santiago de Murcia no se tiene mucha referencia, pero se sabe que fue profesor de guitarra de la reina María Luisa de Saboya y más tarde entró al servicio de D. Francisco Andriani, Caballero de la Orden de Santiago. Contiene un amplio catálogo de obras que resumen las danzas tradicionales de su época, tanto de su país (España) como de Italia, Hispanoamérica e incluso África, dando muestra del posterior sincretismo logrado por los llamados aires de ida y vuelta que hacen referencia a los viajes de los músicos españoles hacia otras regiones del mundo, llevando consigo los ritmos tradicionales y mezclándolos con nuevos elementos dando paso a nuevas formas musicales. En su obra “Resumen de acompañar la parte con la guitarra”, construido en dos partes, Murcia realiza una guía básica para el acompañamiento, basado claro está, en la naturaleza de la guitarra barroca y en las formas de acompañamiento dependiendo de la cifra métrica, el correcto movimiento de las voces alrededor de las cláusulas basado en los ocho tonos naturales, las instrucciones para el seguimiento del bajo continuo, las escalas cromática y diatónica hasta tres alteraciones (tanto sostenidos como bemoles) y la implementación del estilo de interpretación perteneciente a su país concerniente a la rítmica y demás aspectos musicales. La segunda parte del tratado está dedicado, como era usual en su

época, a la implementación de los aspectos técnicos citados en la primera parte, por medio del repertorio construido por el autor y compositor, separando claramente el componente pedagógico-didáctico, del meramente artístico.

A este compositor es a quien se le atribuye ser el último en utilizar en su método y repertorio, la tablatura y, además se considera el último autor de tratados en castellano de acompañamiento en la guitarra barroca.

A partir de los músicos mencionados anteriormente, la guitarra se encuentra con uno de sus tantos periodos de decadencia, opacada por los instrumentos que protagonizarían gran parte del periodo Barroco y que permanecerían en la mirada atenta de los compositores de la época, el violín y el clavecín.

El laúd sintió menos el rigor de la decadencia en Alemania, donde finalmente podremos decir que la guitarra se mantuvo vigente, a través de él y de Georg Friedrich Händel, quien por su contacto con los músicos italianos incluye no el laúd, sino directamente la guitarra en su “Cantata spagnuola”; Georg Philipp Telemann, quien tiene en su amplio repertorio, varios dúos para dos laudes y finalmente J. S. Bach y Sylvius Leopold Weiss. “el primero por ser uno de los mejores músicos de todos los tiempos, y el segundo por ser de los mejores laudistas y compositores para este instrumento de la época” (Buhlal, 2002, p.219).

Es en este momento del periodo Barroco donde retornamos directamente al interés propio de la investigación. J.S. Bach, originalmente no posee en su repertorio más que un preludio escrito para laúd, pues el resto de obras no son más que propias transcripciones, o transcripciones hechas por sus alumnos de suites para otros instrumentos o escritas para ser interpretadas por el laúd o el clave. Sin embargo, tenía mucha afinidad por el instrumento y mantenía contacto con

los virtuosos del instrumento, incluyéndolo en el continuo del Airoso N° 31 de “La Pasión según San Juan” (BWV 245). Todas estas transcripciones-arreglos, han adquirido una gran importancia en los repertorios de la guitarra moderna como estudio o interpretación de la polifonía barroca, llegando a transcribir innumerables obras de Bach escritas para violín, clave o laúd.

Ejemplo de estas transcripciones, son los arreglos que el propio Bach hizo de la Suite en Sol menor (BWV 995) para violonchelo, transcrita en guitarra moderna como la Suite N° 3 en La menor, arreglos que consistían en adaptar una obra compuesta para un determinado instrumento a la técnica de otro; por ejemplo, modificando la línea del bajo y que resultan muy frecuentes en cualquiera de los estadios de la música, aunque ya se haya realizado la discusión acerca del demerito respecto al original. De estas suites existen dos versiones que se conservan en diferentes partes del mundo, aventajándose un poco la segunda realizada en tablatura, conservada en la Stadtbibliothek de Leipzig, por tener la posibilidad de leer cada uno de los ornamentos que se ejecutaban en la época.

La Suite en Mi menor (BWV 996), transcrita en guitarra moderna como la Suite N° 1 en Mi menor, que se considera de dudosa autenticidad puesto que ambas versiones de los arreglos, realizadas por Heinrich Nikolaus Gerber, alumno de Bach y Johann Ludwig Krebs, no están escritas especialmente para laúd sino para un instrumento de tecla que mantuviera el timbre del mismo debido a su gran dificultad para ser interpretada teniendo que realizar modificaciones para las interpretaciones en laúd o guitarra moderna.

Sobre la Suite en Do menor (BWV 997), transcrita para la guitarra moderna como Suite N° 2 en La menor, se pueden encontrar situaciones recurrentes para un arreglista de una forma más específica. “Básicamente el problema de la Fuga estriba en que para poder ejecutar algunas voces hay que someterse al recurso habitual: octavar algunas líneas del contrapunto, efecto que

produce simultáneamente que las voces se aproximen tanto con el peligro que lleguen a cruzarse” (Buhlal, 2002, p.223). En esta suite, como en algunas otras, la dificultad es una variable a tener en cuenta a la hora de “adaptar” una obra a otro instrumento, pues los tempos rápidos que contiene, condicionan en primera medida al arreglista que asume el rol de intérprete y se ve obligado a realizar cambios sutiles en la esencia del original para obtener su cumplimiento y en segundo lugar al intérprete que tendrá que asumir la responsabilidad de evocar con claridad la característica principal del periodo, la independencia de las voces.

Otros de los ejemplos podrían ser el Preludio en Do menor (BWV 999), transcrito para guitarra moderna como Preludio en Re menor, originalmente escrito para laúd, aunque utilizado para la enseñanza del teclado; la Fuga en Sol menor (BWV 1000), transcrita para la guitarra moderna en varias tonalidades como la original y en La menor, arreglo que proviene de la primera Sonata de violín solo (BWV 1001) de la cual Bach realizó posteriormente un arreglo para órgano, y que ha sido considerada una de las mejores versiones para guitarra o laúd, pues es evidente que las posibilidades armónicas de estos instrumentos dejan más claros y precisos los movimientos de las voces, considerando además, que estas adaptaciones se le atribuyen a algún laudista conocido de Bach, al cual este prestó su supervisión; la Suite en Mi mayor (BWV 1006a), transcrita para guitarra moderna como Suite N° 4 en Mi mayor, arreglo a la octava inferior de la (BWV 1006) para violín, que nos llega de la mano del propio Bach, sin precisar el instrumento para la que estaba escrita, teniendo como posibilidades un instrumento de teclas semejante al timbre, igual que en la Suite en Mi menor o para un laúd del renacimiento afinado no en Sol sino en Mi pues el laúd del Barroco estaba afinado en Re. (Buhlal, 2002)

Podría pensarse que esta forma de transcribir sus propias obras no era más que una forma de revisar sus composiciones a través de un instrumento que tenía las cualidades polifónicas

necesarias para ello y que gracias a ello, hoy en día contamos con innumerables versiones y ejemplos de interpretaciones que enriquecen el repertorio guitarrístico.

Según Buhlal (2002):

Estas cuatro obras, aunque escasas, deberían ubicarse desde mi punto de vista en el cuarto y último curso. Inexcusablemente el alumno debe conocer una de ellas.

BWV 995, en guitarra Suite en La menor: Sarabande

BWV 996, en guitarra Suite en Mi menor: Bourrée

BWV 998, en guitarra Preludio, Fuga y Allegro en Re mayor: Preludio

BWV 999, en guitarra Preludio en Re menor. (p.226)

Continuando con el otro de los músicos alemanes que no permitió que el laúd cayera en total decadencia, nos encontramos con que a pesar de su gran trayectoria como músico y compositor al servicio del conde Carlos Felipe del Palatinado, su contacto con la música italiana y los Scarlatti donde adquiere el carácter lírico y la ligereza melódica frente a la frialdad contrapuntística alemana, miembro de la Capilla de la corte de Sajonia en Dresde y considerado uno de los músicos mejores pagos de la corte, Silvius Leopold Weiss no realizó directamente propuestas de transcripción o arreglos ni de sus propias obras ni de sus contemporáneos y la razón más inmediata podría ser que sus composiciones son ya para laúd y no tenía ningún interés en transcribir para otro instrumento de cuerda.

Hay que reconocer que el periodo Barroco no es un periodo fructífero para la guitarra y así como no tenía suficientes compositores e intérpretes interesados en ella, tampoco gozó de la suerte de ampliar su repertorio a través de innumerables piezas como si logrará hacerlo en los periodos

posteriores donde el interés por el instrumento trae consigo compositores exclusivos y arreglistas que se encargaran de devolverle el protagonismo a través de métodos, técnicas y cambios en su fisionomía.

2.3 Periodo Clásico

Al llegar a este periodo, la guitarra ya se encontraba totalmente en decadencia, superada por la popularidad adquirida por las nuevas formas y apilada a un lado por su sumisión en la corte; las miradas estaban puestas fijamente en los instrumentos predominantes inicialmente en la época, pianoforte, violonchelo y el siempre vigente violín. Formas como la Sinfonía, la Sonata, el Cuarteto y el Concierto tomarán una gran importancia de la mano de Haydn y Mozart pertenecientes a la primera escuela de Viena y más tarde, Beethoven, perteneciente también a la misma.

El periodo clásico, no es precisamente el mejor de los momentos musicales para la guitarra, pues de nuevo, no hay un acentuado tratamiento por parte de los compositores y al final, no hay reseñables novedades artísticas; pero se le atribuye a este periodo el hecho de que la guitarra, ahora, después de haber pasado de ser un instrumento vulgar, a codearse entre las élites, pasará a ser también un instrumento de concierto y dejará de ser un simple instrumento acompañante al servicio de danzas y canciones. Todos estos acontecimientos sucederán inicialmente a través del cambio en la presencia y calidad de sonido, tomando desde ese momento, una forma casi idéntica a la que conocemos hoy en día.

Desde el siglo anterior se viene presentando una creciente afición a la guitarra por parte de los europeos que permite el florecimiento de las industrias artesanas similares a los violeros⁹ y que

⁹ Luthiers. (Altamira, 2005, p.39)

crea, por llamarlo de alguna manera, el nuevo gremio de guitarreros que se encargarán, a través de la experimentación, de darle al instrumento las innovaciones físicas y tímbricas necesarias.

“Los cambios más trascendentes afectaron sobre todo a las cuerdas; en primer lugar, se añadió un sexto orden al instrumento, -el orden grave superior-, y poco después se sustituyeron los órdenes dobles por órdenes simples (con una sola cuerda)” (Altamira, 2005,p.39).

Gracias a estos cambios, las posibilidades de interpretación que adquiere el instrumento proporcionan la popularidad entre los virtuosos intérpretes que ahora encuentran más facilidad en la afinación, gracias al nuevo sistema de clavijero mecánico frente a los tornillos de madera, más limpieza en la ejecución de los punteos con los órdenes simples, seguridad en la ejecución debido a la adaptación del mástil con trastes fijos metálicos y mayor profundidad en el sonido, gracias a las varas de refuerzo colocadas en la parte interior del instrumento.

Todas estas innovaciones no llegaron de manera simultánea a expandirse por toda Europa, pues muchos de los países como España y Alemania conservaban la guitarra de cinco cuerdas de órdenes simples o de seis de órdenes dobles para el acompañamiento de Fandangos, Romances, Boleros y Seguidillas y como era de esperarse, surgieron diferentes tratados que explicaban la ejecución de estos instrumentos (Altamira, 2005). Incluso podría pensarse que es gracias a estas innovaciones y nuevo interés del gremio musical que la guitarra ahora tiene las características necesarias para adaptarse a cualquier repertorio y aunque inicialmente se ha dicho que el Clasicismo no es la época dorada de la guitarra, el repertorio de este instrumento empieza su crecimiento ahí y da mucho sentido a la adaptación de otros repertorios a su naturaleza.

Inicialmente en este periodo, la discusión no es sobre el repertorio, pues los cambios que sufre el instrumento dividen alrededor de los países europeos, la elección entre la nueva guitarra de seis cuerdas de órdenes simples, de órdenes dobles, de cinco cuerdas con órdenes dobles, hasta de

siete cuerdas y otras posibles combinaciones que comenzaban a tomar lugar en los tratados desarrollados en la época bien fuera para “tañir correctamente” la guitarra, conocer mejor los cambios fisionómicos que sufrió o como la continuación de todos aquellos tratados desarrollados en el Barroco, sobre técnica y repertorio.

Además de adquirir importancia y de situarse de manera diferente dentro de la sociedad europea, la guitarra también es incluida en lo que podría considerarse una innovación dentro de la época, las orquestas de cámara pertenecientes a las familias nobles, utilizadas como lo era común en la época, al servicio de los placeres hedonistas¹⁰, en este caso, las reuniones sociales celebradas en sus mansiones. A esta inclusión de la guitarra dentro de las orquestas de cámara del periodo Barroco, le debemos la creación de obras destinadas a ser tocadas por un fortepiano y una guitarra, guitarra y violín, dos guitarras, dos violines...entre otras combinaciones que fueron realmente producto de la llegada de otros músicos a España y de la normalización que tenían las obras de Haydn o Mozart al ser interpretadas en este formato. Dos importantes músicos se asientan en España, uno de ellos objeto de esta investigación, Doménico Scarlatti (Nápoles, 1685 - Madrid, 1757) y Luigi Boccherini (Lucca, 1743 – Madrid, 1805).

Boccherini fue un violonchelista y compositor italiano que permaneció la mayor parte de su vida en España, allí, en medio de la extrema pobreza económica que se encontraba y al descubrir los nuevos intereses musicales que habitaban en el país, decide transcribir algunas de sus piezas a guitarra, por ejemplo, los doce quintetos que escribió para guitarra, dos violines, viola y violonchelo que son extraídos simplemente del cambio del piano por la guitarra de los opus 52 y

¹⁰ Las concepciones hedonistas de la música, propias de una buena parte del pensamiento iluminista, hallaban justificación en la función que ejercía la música dentro de la sociedad de su tiempo. Función, sobre todo, recreativa y utilitaria: el músico era un asalariado al servicio de la Iglesia o de las familias nobles, cuyo cometido era el de producir música para determinadas celebraciones o ceremonias, satisfaciendo así exigencias inmediatas. La música debía a lo sumo acompañar, privándose de una función autónoma. (Fubini, 2005)

53, manteniendo la misma conformación de cuerdas. Otro de los ejemplos lo menciona Buhlal (2002):

...en el caso del Quinteto G 448 que incluye un Fandango como movimiento final, hablaremos de transcripción de diversos movimientos de los quintetos, esta vez para dos violonchelos, viola y dos violines G 270 opus 10 nº 6 y el G 341 opus 40 nº 2. Por tanto da la impresión que la inventiva de Boccherini, en el momento de encargarle los quintetos para guitarra, no estaba en su punto más álgido; no así su capacidad como arreglista y transcriptor de su propia obra. (p.241)

Los manuscritos de estos quintetos, gracias al imperialismo francés que acosaba a ciertos países, pasaron de mano en mano, llegaron a Francia y terminaron en la Biblioteca del Congreso de Washington, que es donde residen hoy en día. Su estancia en España hizo que esta música adquiriera el carácter españolizante evocador y que además fueran consideradas, unos años después, como piezas importantes para el desarrollo de la música de cámara. Cerca del año 1778, Boccherini escribió tres quintetos, en los cuales introduce la guitarra, así como en el último de sus cuartetos, que data de 1799, hay una parte de guitarra obligada. (Buhlal, 2002)

Centraremos esta sección del periodo Clásico a ahondar en uno de los compositores relevantes para llevar a cabo el objetivo principal de esta investigación, Doménico Scarlatti.

Para empezar, hay que aclarar que existe una especie de confusión o una subordinación de lo que fueron las músicas que influenciaron en su estilo de composición, Serrallet (2004) dice:

Se sigue cayendo en el error de creer que la música andaluza es la que ejerció su influencia en las Sonatas y no se hace mención ni del resto de las músicas populares que

había en la península, ni de la música para guitarra, llamémosle culta, que había en la época. (p.38)

Con esto podemos entender que el compositor, en su permanencia en España, estuvo muy cerca del instrumento, pudo conocer algunos compositores y acercarse a la naturaleza del mismo para que así, alrededor de 300 años después, sus obras para clavicordio fueran consideradas también un excelente trabajo de repertorio y técnica para la guitarra, a pesar de que su inspiración estaría basada más, en la guitarra barroca mencionada anteriormente.

Sin embargo el dato más importante lo podemos obtener de este mismo artículo:

No siempre se concebían las obras para un instrumento o sonoridad determinados, sino que el concepto del creador era una idea musical que podía ser realizable físicamente en diferentes instrumentos. Este hecho es el que nos concede la licencia para transcribir las obras de la época a otros instrumentos. (Serrallet, 2004, p.40)

Este párrafo da a entender, que gracias a los diferentes métodos que se realizaron desde el Renacimiento, pasando por el Barroco y aun en nuestros días, donde los compositores incluían en sus nombres dos, tres y hasta cuatro instrumentos, tenemos una licencia para poder transcribir las piezas musicales de uno a otro instrumento que inicialmente presente las características similares al original, obviando, claro está, la idea de que solo por musicalidad cualquier obra de época es susceptible a ser llamativa y transcrita idéntica o arreglada.

Scarlatti es considerado un genio para quienes estudian la música del Barroco y el Clasicismo, es sabido que no todas sus Sonatas son posibles de transcribir para la guitarra, pues él conocía perfectamente su instrumento y los alcances que este tenía y aun así, es muy natural que no solo con este compositor se busque ese anhelado sonido a clavicembalo o clavicordio, sino también

con Bach, otro de los compositores de los cuales se ha extraído música para muchos instrumentos para los que no son originalmente las obras y otros que han sido modificados organológicamente y no poseen las mismas características para las que él las pensó. Incluso hay una idea que resulta interesante y que de nuevo podría reafirmar la idea de la inspiración que obtuvo Scarlatti de la guitarra: “Quizás a veces nos equivocamos al empeñarnos en imitar el sonido del clavicordio con la guitarra, cuando fuera Scarlatti el que anduviera buscando nuestra sonoridad” (Serrallet, 2004, p.40).

La música de Scarlatti, españolizante y evocadora, es comparada con la música nacionalista, floreciente casi un siglo después de éste, ya que adquiere la naturaleza del país donde estaba, permeado por su visita a Sevilla, Madrid, El Escorial, La Granja ...hasta el punto en que ha sido considerado músico español, título que habría que poner en duda teniendo en cuenta que recibió su formación en Italia y que su música tiene tanto de un lado como del otro, pensando que la idea más cercana podría ser que en realidad, españolizó sus obras a través de sus 28 años en la península ibérica y la música popular. Son los motivos, las cadencias, el ritmo, la armonía y otros aspectos los que llevan a que un compositor se aproxime a esta o aquella música de tal o cual periodo. Scarlatti, además, entendió que el sonido del clavicordio era muy semejante al de la guitarra y que esta tenía las posibilidades de generar dinámicas, pero no era su instrumento, nunca escribió para ella y podría decirse que decidió escribir sus Sonatas para un instrumento que conocía a la perfección.

Si bien Scarlatti nunca escribió para guitarra, esta idea ha sido objeto de innumerables estudios que lo aproximan a ella. Sus momentos más cercanos y aproximaciones al instrumento en sus elaboraciones musicales están enmarcados por obras como “Amor d'un ombra”, publicada por

quien fuera un allegado de Scarlatti, Roseingrave, bajo el título de “Narciso”¹¹ y de la cual Serrallet (2004) afirma: “En uno de los pasajes de la obra, podemos encontrar una serenata en la que un violín en pizzicati imita a una mandolina”; o una de las arias que Doménico revisa en 1704 de la obra Irene de Pollaroли donde se indica en el bajo "Violoncello e Leuto soli"¹². Pero no podemos olvidar que aún manteniendo la idea de que Scarlatti hubiese sido influenciado por la guitarra, la guitarra barroca apenas es similar a la contemporánea y que el primer guitarrista que se interesó por la reconstrucción tanto de repertorio, como de los instrumentos de época fue Emilio Pujol (Serrallet, 2004).

En el caso de Scarlatti existen tres elementos evocativos claros y distinguibles. Por un lado el órgano, instrumento que también dominaba a la perfección... La otra sonoridad que evoca Scarlatti en sus Sonatas es la de la orquesta. La clásica y convencional por un lado y la popular u orquestina por otro... La guitarra es el tercer elemento al que Kirkpatrick circunscribe el sonido del clavicordio. Con todos ellos construye lo que considera es la base, no sólo de las evocaciones de la obra de Scarlatti, sino de la música para clave. (Serrallet, 2004, p.46)

De nuevo, todas estas consideraciones acerca de los instrumentos, los recursos de composición y aproximación y todo lo que pudo haber influenciado al napolitano (como es llamado por Serrallet en su artículo) entran en discusión con sus partes cuando se enfrentan a las innumerables posibilidades interpretativas ligadas a la época o directamente al compositor. El instrumento es el primer “impedimento” por las razones mencionadas con anterioridad, sin embargo lo es también el saber que los mecanismos de producción del sonido desde el clavicordio a la guitarra barroca y a la guitarra contemporánea, no son en realidad un puente usado por Scarlatti a través de la

¹¹ (Serrallet, 2004)

¹² Leuto Soli traducido desde el Finés significa Laúd solista

investigación de estos, sino más bien, producto de su relación con ellos, su supuesta idea de evocar, además de los ritmos y sonoridades españolas, los instrumentos y/o formatos que conoció en vida.

Ante la pregunta si tiene sentido interpretar su música en la guitarra clásica actual, la respuesta es clara. Si Scarlatti se puede interpretar en el piano contemporáneo que tampoco tiene mucho que ver con el clave del XVIII, se pueden realizar versiones para la guitarra. En algunas Sonatas las referencias halladas con la guitarra suenan de manera clara y obvia como la de la sonata 501 donde el ritmo de fandango es muy claro y evidente. (Serrallet, 2004, p.50)

Serrallet nos muestra un interesante punto de vista que afirma que también los guitarristas que nacieron después de Scarlatti, se vieron influenciados por sus obras y retomaron ese lenguaje clavecinista y además “Scarlattiano” en sus obras.

Rosa Carcía Ascot tiene una obra titulada Español, donde el influjo de Scarlatti es más que obvio. Se trata de una sonata bipartita con todas las características scarlattianas. Forma sonata en dos partes, en la que la segunda modula a la dominante de la tónica de la primera, y en la que inclusive la ornamentación resulta clavecinística... También Ernesto realizó estas incursiones scarlattianas en obras para tecla como PastMal. Su hermano Rodolfo, también con la obra Giga crea una pieza que tiene todos los ingredientes scarlattianos, pero mientras que Ernesto tan sólo dejó un pequeño estudio para guitarra que nunca fue publicado y que encontré en los archivos de la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con el título de Serenade, Rodolfo dedica este ejercicio scarlattiano al instrumento de las seis cuerdas, también en el intento de

recuperar el espíritu guitarrístico que subyace en la obra del napolitano. (Serrallet, 2004, p.51)

Para describir lo que se considera entonces como la única relación que tiene Doménico Scarlatti con la guitarra, y dar profundidad a lo que sería el producto musical del mismo, Kirkpatrick (como se citó en Serrallet, 2004) dice que "Según nuestros conocimientos, Scarlatti nunca tocó la guitarra; sin embargo, ningún compositor, sin duda, cayó como él bajo su embrujo. En los bailes españoles, sus cuerdas abiertas y rasgueadas crean muchísimos puntos de pedal internos [...] y sus figuraciones arpegiadas evocan una especie de monotonía embriagadora. Algunas de las disonancias más atrevidas de Scarlatti parecen imitar el sonido de la mano golpeando el cuerpo de la guitarra o los acordes salvajes que a veces parece van a arrancar las cuerdas al instrumento".

"En alguna de las piezas que poseen cruzados de mano, la izquierda llega a entonar el acompañamiento como un rasgueo, como si quisiese tocar la cuerda prima y luego vuelve y hace que la cuerda abierta del bajo entre en vibración. Con frecuencia, los bajos de octava de Scarlatti sólo representan los armónicos de las cuerdas graves de la guitarra, como sucede en la sonata 26".

"Además de las características inconfundibles que el clavicémbalo tiene en común con el laúd y la guitarra, el hábito de imitar la guitarra española parece que ejerció una influencia profunda en la composición de las partes y en la disposición de los acordes de Scarlatti. Las progresiones, que en el órgano, gracias a un desarrollo lógico y ortodoxo de las partes, se llevan a cabo con gran seguridad, tienen que fragmentarse en aproximaciones parciales en la guitarra o el laúd (sirvan de testimonio a lo dicho las transcripciones para laúd de la polifonía vocal hechas en el siglo XVI). Las cuerdas abiertas permiten y estimulan el mantenimiento de los puntos de pedal, la

fusión de una armonía en otra. El único paralelismo que ofrece la obra de Bach a este estilo compositivo de Scarlatti se halla en las piezas polifónicas para violín solo; sin embargo, en ellas, y de modo más acentuado que en Scarlatti, se mantiene un desarrollo estrictamente horizontal de las partes, aunque sólo sea en la imaginación. Para Bach, y a pesar de su insuperable sentido tonal, los acordes, incluidos los de las piezas para cuerdas solas y los de obras impresionistas como la Fantasía cromática, son el producto ineludible de un tejido horizontal de las voces. Para Scarlatti, los acordes son los pesos y medidas de la tonalidad, distribuidos libérrimamente, a los que bastan los meros elementos básicos de una relación vocal"

Le debemos el resurgimiento y engrosamiento del repertorio de la guitarra al compositor e intérprete español Fernando Sor, quien logró lo que podría llamarse el apogeo de la misma, en el periodo Clásico. Sor gozó de privilegios no muy comunes para un músico, permaneciendo fuera del estatus de pobreza o precariedad que sufrieron varios de sus contemporáneos o compositores e intérpretes previos a éste; estuvo bajo la protección de los Condes de Barcelona, quienes le dieron apoyo para seguir con sus estudios de composición y guitarra, el Duque de Miranda quien le permitió ser organista en la capilla de la Duquesa de Alba, del Duque de Medinaceli y posteriormente conocerá al Padre Basilio, de quien se dice, obtuvo Boccherini su inspiración para componer los quintetos antes mencionados y con quien empezará Sor, el capítulo dorado de la guitarra.

Ya que no es objeto de esta investigación hablar de la historia del compositor, no se ahondará en los momentos políticos o épocas de conciertos, sino más hacia sus momentos de composición y publicación, añadiendo además que su repertorio está más bien plagado de obras originales y no de adaptaciones y transcripciones. Aunque resulta poco conocida esta parte del repertorio del prolífico compositor español, en 1817 en su estadía en Londres, capital británica, Sor es

protegido por el Duque de Sussex y estrenó algunas de sus óperas como “Gil-Blas”, “La Feria de Smirna”, escribe la música para tres ballets, “El señor generoso”, “El amante pintor” y “Cendrillon”¹³, y las dos agrupaciones de vales para fortepiano, que constan de seis piezas cada grupo, y tres agrupaciones de Quadrilles o Contradanzas francesas, que son bailadas por cuatro parejas, de seis piezas cada grupo. En estas obras se trasluce la inminente aparición de los cánones del Romanticismo. (Buhlal, 2002)

Sobre la guitarra específicamente, Sor tiene una larga lista de estudios y obras de gran alcance técnico, que están o deben estar incluidas en el repertorio tanto de estudiantes como de intérpretes. Obras como las variaciones sobre un tema de la flauta encantada de Mozart, Minuets, Estudios, Sonatas y un repertorio enriquecido en duetos. Música que sin duda pretende evocar la orquesta y le proporcionaron el título de “El Beethoven de la guitarra”. Además, Sor escribe en continuación a la larga tradición de los métodos, “Tratado de armonía aplicada a la guitarra” y “Método de guitarra”.

Otro de los guitarristas sobresalientes en el Clasicismo español fue Dionisio Aguado, con quien Sor compartió una gran amistad, además de muchas salas de concierto que alternaron bien fuera en duetos o tocando por separado.

Entre la gran cantidad de obras que Sor compuso, alguna de ellas se la dedicó a él, como por ejemplo “La Fantasía Séptima”, Op. 30, composición escrita para una guitarra, y “Los dos amigos”, Op. 41, compuesta para dos guitarras y que reza la siguiente leyenda: “à Monsieur Denis Aguado”. (Buhlal, 2002, p.249)

¹³ (Buhlal, 2002, p.246)

La obra de Dionisio Aguado, está entonces cubierta también de métodos y composiciones para guitarra solista o duetos, alejándose nuevamente y como es de entenderse por el interés en la expansión del repertorio, de los procesos de transcripción o adaptación. Algunas de sus obras son:

“Colección de estudios para guitarra” de 1820, publicado en Madrid.

“Escuela de guitarra” de 1825, publicado en Madrid.

“Nouvelle Méthode de Guitara, Op. 6” de 1835, publicado en París¹⁴

“Nuevo Método de Guitarra” publicado en Madrid en 1843

Según lo dirá Buhlal (2002) Aguado es el encargado de cambiar el enfoque general del planteamiento que hasta ese momento se tenía de la enseñanza de la guitarra. Uno de esos avances es la noción de que no solo será importante el contenido de lo que se aprende, sino la metodología con la que se aprende, por esta razón ordena su obras gradualmente por dificultades y además insinuando que dependiendo con las dificultades con que se inicia, así mismo se tendrán las herramientas técnicas necesarias para avanzar.

Con respecto a esto he de comentar que la concepción de una obra pedagógica instrumental donde el autor compone el material y no suele adaptar músicas de otros compositores o de naturaleza distinta, implica un continuo sostenimiento a la hora del uso de material musical en la concepción de este. Supongo que el autor desea utilizar cuanto antes el mayor número de recursos musicales para expresarse, circunstancia que puede encarecer técnicamente los estudios que ha compuesto. (Buhlal, 2002, p. 255)

¹⁴ que usa para lanzar su reciente invento: el tripodi6n (una especie de trípode con abrazadera movable de metal para sujetar la guitarra) (Buhlal, 2002)

Este párrafo busca comprobar, que las prioridades de la época no giraban alrededor de adaptar piezas del repertorio de otro instrumento ni de los instrumentos de época, sino dar total importancia a las innovaciones que se habían logrado, como la guitarra barroca de órdenes dobles y la guitarra que se construyó en el Clasicismo, cercana a la contemporánea. Los métodos estaban contruidos alrededor de todas estas consideraciones, la postura, el ataque a través del uso o no uso de las uñas, la dificultad de pisar en cuerdas dobles, la digitación de escalas que además será una de las primeras formas de mirar las escalas como son usadas en el jazz, a través de la transposición de las posiciones basadas en los acordes que serán también, uno de los componentes de la metodología de Aguado, Carulli y otros guitarristas contemporáneos que dedicaron gran parte de sus obras pedagógicas a explicar cómo la guitarra debía ser considerada más un instrumento con capacidad armónica, que un simple sistema de subdivisiones en el mástil.

Otros guitarristas españoles, destacados y contemporáneos que trabajaron en métodos y descripciones de como tocar este novedoso instrumento, fueron, Trinidad Huerta y Fernando Ferrandiere.

En Italia, también aparecieron simultaneamente a los antes mencionados, guitarristas a los que debemos suficientes Estudios, métodos y obras para comprobar que la atención se centró en la explicación de la técnica y la superación de las dificultades, así como la descripción organológica del instrumento.

Mateo Carcassi (Florencia, 1792 — Paris, 16 de enero de 1853), aportó significantes innovaciones a la técnica de la digitación además de sus “Veinticinco estudios melódicos progresivos” op. 60 y “Seis Caprichos” op. 26, por otro lado, Ferdinando Carulli, quien inicialmente estudiara violonchelo antes de pasarse a la guitarra de seis cuerdas:

es conocido por sus obras pedagógicas, como el “Méthode complète de guitare ou lyre” op. 27 (París, sin fecha de publicación), por sus conciertos que van desde el op. 140 al op. 207, y por sus numerosas Sonatas, Estudios, Variaciones, como por ejemplo las compuestas para dos guitarras sobre el “Carnaval de Venecia” op. 112, Dúos, y arreglos de las óperas italianas que estaban en boga en esa época. Carulli publicó también en París la obra titulada “L’harmonie appliquée à la guitare”. (Buhlal, 2002, 265)

También Luigi Legnani quien sería guitarrista, compositor, constructor de instrumentos, cantante e intérprete de cuerdas en orquestas de cámara, además de compañero de conciertos de Paganini, tendrá en su labor compositiva, unas 250 obras que se reparten entre Fantasías, Variaciones y Arreglos de piezas célebres. Particularmente destaca el “Duetto concertante”, op. 23, para flauta o violín y guitarra.

Sin embargo, destacado entre los guitarristas italianos, Mauro Giuliani constituye para los guitarristas contemporáneos un verdadero reto a la hora de la inclusión de sus obras al repertorio de concierto.

Giuliani fue autodidacta desde muy chico y consiguió fama rápidamente por toda Italia, logrando además iniciar giras por Francia donde se publicaron tres Rondós para guitarra, Op. 8 , Viena y Londres, donde tendría una rivalidad artística con Fernando Sor. Respecto a su repertorio Buhlal (2002) afirma que “Tiene más de doscientas obras entre Conciertos para guitarra y orquesta, música de cámara en general donde interviene la guitarra, Sonatas para guitarra sola, estudios, etc. Es muy conocido el “Concierto para guitarra y orquesta de cuerda y timbales”, op. 30 y la “Sonata”, op. 15 para guitarra” (p.267).

Su obra además esta caracterizada por los multiples arreglos que de sus obras se realizaban:

Estos arreglos los hacía el propio compositor u otro guitarrista cercano a su persona y obra, como por ejemplo DIABELLI, que arregló el Concierto en FaM nº3, op. 70 de Giuliani para guitarra y piano. El Concierto op. 30 lo podemos encontrar arreglado para guitarra y cuarteto de cuerdas. Este arreglo no solamente tiene que ver con el formato instrumental, sino también con muchos pasajes, sobre todo del primer movimiento Allegro Maestoso, donde instrumentos del cuarteto de cuerdas, como el violín, desarrollan con mucha profusión algunos pasajes expuestos por la guitarra o en los “tutti”. (Buhlal, 2002, p. 267)

Al igual que Legnani, Giuliani fue un gran allegado al violinista y compositor, Niccolò Paganini, quien tenía una gran aficción por la guitarra y quien probablemente inició sus estudios con su padre en la mandolina genovesa, instrumento con características muy similares al instrumento de seis cuerdas.

...De aquel tiempo datan, entre otras obras, sus “Seis Sonatas para violín y guitarra”, dedicadas a la señora Delle Piane, otras seis para violín, viola, chelo y guitarra, unas Variaciones sobre un tema de violín, y bastantes composiciones para guitarra sola. Es notable la influencia que en él tuvo la guitarra para la composición de sus obras de violín, como por ejemplo en los “Caprichos”. Y por el contrario, a veces se intuye cierta técnica violinística en las digitaciones de sus obras para guitarra. (Buhlal, 2002, p.269)

De Paganini podemos afirmar que en el siglo XX, se realizaron innumerables transcripciones para diferentes instrumentos de gran cantidad de sus obras, especialmente los 24 Caprichos, los cuales fueron adaptados a guitarra y violonchelo.

Alrededor de todo Europa y ya alcanzando los límites entre el Clasicismo tardío y el Romanticismo, otros compositores también importantes para el desarrollo del repertorio del instrumento fueron apareciendo, como fue el caso de Héctor Berlioz quien heredó la guitarra de Paganini y Napoleón Coste en Francia.

Napoleón Coste, aprendió guitarra con su madre y daba conciertos a los 18 años en la Sociedad Filarmónica de Conciertos Valenciennes. Para su infortunio, Coste tuvo que publicar su primera obra por su cuenta, ya que la guitarra había perdido popularidad y tras un accidente quedó imposibilitado para tocar la guitarra pues su mano nunca se recuperó del todo. “En 1856 gana el segundo premio de composición para guitarristas en Bruselas, en un concurso celebrado por iniciativa del aficionado ruso Nikolai Makaroff, al que concurrieron veinticuatro guitarristas europeos con sesenta y cuatro obras” (Buhlal, 2002, p.272).

Coste tocaba tanto en la guitarra convencional del siglo XIX, en otra guitarra de cinco órdenes del siglo XVIII, como con una guitarra de siete cuerdas que era el resultado de añadir una cuerda más grave que la sexta. Esta cuerda era afinada en re y, en otras ocasiones, en do. Coste en ocasiones escribía también para una guitarra de veinticuatro trastes (Buhlal, 2002, p.272).

En Alemania también sobresalieron algunos compositores no guitarristas como Schubert, quien escuchó un trío para flauta, viola y guitarra, llamado “Notturmo” op. 21, publicado en el año 1807, dedicado al conde Esterhazy y escrito por el guitarrista Wenzel T. Matiegka y aportó el segundo trío del Minueto añadiendo además, un violonchelo, constituyendo un cuarteto.

Otros compositores de la época son Johann Kaspar Mertz (1806- 1856), S. Molitor, E. Köhler, K. Keller, C. G. Scheidler, Joseph Kreutzer, Leonard von Call, etc., que se unen a

los anteriormente citados como compositores que escribieron para este instrumento en Austria y Alemania, tanto en solo de guitarra como en música de cámara. Y además, añadamos J. N. Hummel (1778-1837), Haydn (1732-1809) y C. M. Weber (1736- 1826) (Buhlal, 2002, 274).

A partir de la desaparición de estos guitarristas y compositores que reforzaron los anales del repertorio guitarrístico, así como su obra pedagógica, la guitarra retornará a su momento de decadencia y oscuridad del que saldrá solo de la mano de Francisco Tarrega, quien devolverá a través de su metodología y completo catálogo de obras, la popularidad y nueva época dorada al instrumento.

2.4 Periodo Romántico

Llegado el momento, el Romanticismo entra por medio de los acontecimientos políticos y sociales ocurridos en Francia: libertad, igualdad y fraternidad, acogidas con agrado por el músico alemán a quien se atribuye la transición: Beethoven. Con la llegada del Romanticismo, la abolición de la monarquía y la temporal marginalización de la religión, la música se aparta de los escenarios donde fue casi protagonista por más de 200 años, las iglesias y los salones ahora estarán prácticamente vacíos y la música encontrará un nuevo mecenas a favor del patriotismo: la política.

La premisa de este periodo es la confianza en los sentimientos por encima de la fe en la razón. “Frente a la “ley de la razón”, imperante durante el Clasicismo, los románticos optaron por la “ley del corazón”, es decir, la libre manifestación de los anhelos y deseos humanos tanto tiempo constreñidos por el racionalismo” (Buhlal, 2002, p.277).

Los sentimientos eran la vía de escape de la realidad que agobiaba a los protagonistas del Romanticismo, eran la manifestación de lo infinito y representaban toda la opresión que habían sentido los músicos que habían permanecido bajo el yugo de las altas élites. Así mismo, el músico de la época, aceptado por Beethoven, como perteneciente a la clase más alta de la sociedad incluso por encima de reyes y príncipes, considerado además persona a través de su capacidad y genio, asumiendo que es la sociedad la que ahora debe a su calidad de artista.

Beethoven lo expresó al príncipe Karl von Lychnowski: “Príncipe, lo que vos sois, lo sois por el azar del nacimiento. Lo que yo soy, lo soy por mí mismo. Príncipes, los hay y habrá todavía a millares. No hay más que un Beethoven” (Buhlal, 2002,p.279).

Para regresar al tema central, los dos músicos mencionados al final del periodo Clásico, Berlioz y Coste, servirán de introducción a la transición guitarrística de la época. El primero, padre de la orquestación moderna, que nunca realizaba un viaje sin llevar la guitarra a su lado el cual definió como una orquesta pequeña, utilizó canciones de Boieldieu, Meissonier y Lelen, entre otros. En ellas, Berlioz plasmó las posibilidades instrumentales de la música de acompañamiento, desplegando acordes, ornamentos melódicos, y llegando a veces a cierto politonalismo, fruto de su afán por demostrar las posibilidades de la música instrumental (Buhlal, 2002).

En medio de la transición hacia este periodo, la guitarra se ve opacada en varios aspectos. En primer lugar, las ansias compositivas de los músicos por adentrarse en el mundo sinfonista, hicieron que la guitarra a pesar de sus múltiples posibilidades, se mantuviera al margen debido a su poca proyección de sonido en comparación con el piano, el clarinete, el violín y demás instrumentos protagonistas de la orquesta romántica; por otro lado la consideración de la complicación de interpretar este instrumento, hizo que sin siquiera intentarlo, los compositores se alejaran del interés de conocer el instrumento a fondo y escribir para él, razón que resulta irónica

teniendo en cuenta cuantos compositores engrosaron su repertorio, sin haberlo tocado ni una sola vez; por último, la mencionada desaparición de Sor y sus contemporáneos, también dejaron a la guitarra en una laguna donde si bien destacaron guitarristas como Julian Arcas y Pargas, no hubo un continuo crecimiento ni del repertorio ni del instrumento en evolución y retomaría su protagonismo a través el gran impulsor del mismo, Francisco Tarrega.

Antonio Cano, guitarrista anterior a Arcas, estudió en Madrid, luego de abandonar los estudios en medicina y cirugía; guitarra, armonía y composición. Conoció a Aguado e impulsado por este, realizó una gira por las principales capitales de España. De regreso a Madrid, publicó una colección de Fantasías sobre motivos operísticos, llamada “La Guitarra”, así como un “Método de Guitarra”, estuvo en Francia hacia el año 1853 y en Portugal hacia el año 1855 y de regreso a Madrid sería nombrado profesor de cámara del infante Sebastian de Borbón y publicó una serie de colecciones con composiciones suyas, años más tarde, en 1874, sería nombrado profesor del Colegio de sordomudos y ciegos, para los cuales escribió veinticuatro ejercicios de ampliación de su método llamado; “Método completo de guitarra con un tratado de armonía aplicado a este Instrumento”. También publicó en su día los “Principios de guitarra” y unos rigodones titulados “Los Honderos mallorquines” (Buhlal,2002).

Según Buhlal (2002) “Julian Arcas fue autor de un buen número de obras para su instrumento que publicó entre 1858 y 1875; entre ellas destacan “Panderos y Soleares” que alcanzaron gran popularidad, así como algunos “Preludios”, “Polonesas”, “La Cubana”, “Minuetos”, “Jotas”, “Rondeñas”, etc” (p.282).

Arcas fue reconocido por algunos como el mejor de su época, manteniendose entre la línea de lo clásico y lo popular, constituyendo esto aún en la actualidad una fuerte discusión sobre su inclusión en uno u otro repertorio. Aquel músico flamenco que pretende amalgamar estas dos

corrientes es excomulgado y alejado del mérito de intérprete español, a pesar de las corrientes de fusión que se mantienen hoy en día a nivel mundial. Por la misma situación es juzgado Arcas, quien en medio de la época oscura de la guitarra sobresalió gracias a su gran repertorio y conocimiento del instrumento, a pesar de que aún no se ha estudiado la conexión de la evolución de la técnica entre este y Tárrega, quien además sería alumno suyo.

En el repertorio de Arcas, además de las antes mencionadas obras, encontramos también arreglos de obras de otros autores entre los que cabe nombrar a Bellini e Iradier y, también, obras que desfilan entre el arreglo y la fantasía, que corresponden a autores como el anteriormente citado Bellini, Gounod, Arrieta, Verdi, Rossini, etc.

En cuanto a la organización general de la obra se diferencian los anteriormente citados Estudios y Preludios, conjuntamente con: Minuetos, Mazurcas, Valses, Polonesas, Fantasías, Sinfonías (arreglos de...), Obras Varias y Populares. Vemos por tanto que la obra de Arcas es heterogénea en su contenido, encontrándose formas tan socorridas de la música de salón de la época como los Valses o Mazurcas, que también compondría profusamente Tárrega. En el apartado de piezas Populares u obras de origen folclórico se distinguen: “Soleá”, “Soleares”, “Rondeña”, “Bolero”, “Boleras”, “Los Panaderos” (bolero para guitarra), “Murcianas”, “El Madrileño” (chotis), “Jota Aragonesa”, “Colección de Tangos” (habaneras), “Güayabito” (tango-habanera), “La Cubana”, “La Rubia de los lunares” de Iradier, para una o dos guitarras. De las piezas nombradas el “Bolero” las “Boleras” y “Los Panaderos” son de origen castellano, basados en las seguidillas, de los tangos-habanera y la jota, está clara su procedencia, y las “Murcianas”, aun teniendo relación con las seguidillas castellanas, están más cerca del Fandango, por lo que puede considerarse que esta obra es de origen andaluz. (Buhlal, 2002, p.285)

En 1852 nace en Villareal, Francisco Tárrega, quien después de haber visto a Julian Arcas y habiendo quedado impresionado tras su concierto, decidió tomar clases con Félix Ponzoa y Cebrián (aunque ya había tomado clases con Manuel González) y luego tomará clases con el propio Arcas, en su estadía en Barcelona. En esta ciudad, encontraría patrocinio del Conde de Parcent, que durante una época le procuró bienestar para que el joven Tárrega estudiara sin limitaciones, sin embargo, tras la muerte del Conde, Tárrega se traslada a Burriana donde luego de un tiempo de dar clases, será acogido por otro mecenas llamado Antonio Conesa, quien le ofreció protección, y facilitó el viaje hasta Madrid para estudiar teoría de la música y armonía con Miguel Galiana y Rafael Hernando (Buhlal, 2002).

A partir de estos conciertos realizados en Madrid, como el que le procuró el director del Conservatorio de Madrid, Pascual Emilio Arrieta ante el claustro de profesores, los recitales en los teatros de la Alhambra, Comedia y Cervantes, y de su ida a Barcelona en 1878 para dar otro concierto, su nombre empezó a cotizarse dentro del mundo artístico. Realizó una gira europea pasando por Austria, Inglaterra, Bélgica, Suiza e Italia, instalándose por un tiempo en París. Posteriormente regresaría a Barcelona donde los conciertos irían dando paso a su labor docente.

Francisco Tárrega estableció lazos profesionales y de amistad con las personalidades musicales más representativas de su época, como Isaac Albéniz (Camprodón, 1860 – Cambo-les-Bains, Francia, 1909), Ruperto Chapí (Villena, 1851 – Madrid, 1909), Felipe Pedrell (Tortosa, 1841 – Barcelona, 1922) y Tomás Bretón (Salamanca, 1850 – Madrid, 1923), al que dedicó la obra “Capricho Árabe”. (Buhlal, 2002, p.290).

Tárrega fue profesor de los conservatorios de Madrid y Barcelona donde instruyó algunos guitarristas reconocidos como Josefina Robledo, Miguel Llobet, Daniel Fortea, Pepita Rocay Emilio Pujol.

Tárrega realizó numerosas transcripciones de obras de autores de todas las épocas, que si bien hoy están obsoletas, en su día marcaron un hito en las realizaciones de guitarra.

Buena prueba de ello son las manifestaciones de Ruiz de Lihory: “Las transcripciones de Schumann, Beethoven, Haydn y Chopin, adquieren, ejecutadas por Tárrega, un realce tan delicado y expresivo que estremece y subyuga al oyente, envolviendo en las dulces vaguedades del sentimiento, sacudiendo sus nervios con las filigranas de una ejecución inconcebible” (Buhlal, 2002, p.291).

A Tárrega se le concede, según Buhlal y otros guitarristas e historiadores del instrumento, el mérito de ser el primero en transcribir de manera moderna para la guitarra, sin querer decir que fue el primero en realizar la labor de transcripción (evidenciado por esta investigación) y teniendo en cuenta más que cualquier otro aspecto, la continuidad que representó para las siguientes generaciones de guitarristas y compositores y la cantidad de recursos técnicos usados, característicos del Romanticismo, como portamentos, ligados, etc... La obra de Tárrega comprende una gran cantidad de ejercicios técnicos que fueron publicados solo después de su muerte, ya que hacían parte generalmente de las clases que impartía y se cuentan un centenar de ellos, basados en cuarenta preludios y treinta y cinco obras de concierto. Los Estudios que Tárrega publicó solamente fueron dos, los arreglos y transcripciones son más de doscientos. De entre las piezas originales para guitarra destacan, sobre todo, los trémolos “Recuerdos de la Alhambra” y “Sueño”, y las obras de ambiente oriental “Capricho Árabe” y “Danza mora”, entre otras. El resto de piezas se someten a las formas musicales características de la “música de salón” como, por ejemplo, Valses, Tangos, Gavotas, Minuetos, Canciones de cuna, piezas basadas en motivos folclóricos o de autor, Polcas, Pavanas, Mazurcas, etc.

Muchas de estas piezas no fueron conocidas sino hasta el final del siglo XX, ya que Tárrega surge en otra de las tantas épocas oscuras de la guitarra, donde el piano y el violín tenían el protagonismo y permanecían encabezando la lista de las editoriales. Tárrega muere en Barcelona en 1909, tras sufrir de hemiplejía y a pesar de que sus alumnos intentaron recobrar su estabilidad económica a través de la publicación de su obra. A él, debemos el estatus que ganaría la guitarra casi a la par de otros instrumentos de la época, a través de sus investigaciones, de su aporte al repertorio y a la técnica, la guitarra logró considerarse definitivamente un instrumento de concierto y despertó el interés de investigadores, intérpretes y compositores, que continuaron ampliando su historia y reviviendo vacíos históricos. “Tárrega y su escuela, además de otras, harán que la guitarra entre triunfalmente en el siglo XX. Siglo y época en la que, si antes eran decenas de años los que configuraban un estilo, ahora en muy pocos cambiará y se desarrollará” (Buhlal, 2002, p.295).

“La producción de Tárrega, entonces, incluye no solo composiciones originales, sino también muchas transcripciones de obras de compositores famosos de los siglos XVIII y XIX” (Clark, 2006, p.1).

Tenía 26 años, cuando culminó sus estudios realmente formales en el conservatorio Real de Madrid y cuando inició sus viajes a través de España, el momento en que para complacer a lo que sería su público, comenzó a hacer lo que hacían los guitarristas y músicos en general del siglo XIX, transcribir y arreglar obras del repertorio del piano y operístico, realizando además fantasías sobre arias o temas del repertorio popular yendo más lejos de lo que irían Fernando Sor con sus variaciones sobre la flauta mágica de Mozart o Giuliani, con sus Rossinianas, en homenaje a Rossini; Tárrega, transcribió el Coro de los Peregrinos de Tannhäuser del compositor alemán Richard Wagner a la guitarra. Tárrega no incluyó en su repertorio guitarrístico de

composiciones o arreglos, el periodo del Renacimiento, haciendo que su espectro no fuera totalmente amplio, pero a este problema el maestro encontraría la solución realizando transcripciones desde finales del siglo XVIII y teniendo en cuenta la música y el legado dejado por Fernando Sor.

La solución de Tárrega al repertorio relativamente poco distinguido de la guitarra fue transcribir obras de los grandes maestros desde Bach en adelante, incluidos Beethoven, Chopin y Schumann. Tárrega estaba especialmente equipado para realizar este tipo de trabajo porque también era un pianista capaz y muy familiarizado con el repertorio de piano. Poder tocar la pieza original en el piano lo ayudó mucho a organizarla para la guitarra. (Clark, 2009, p.7)

Su catálogo incluye entonces obras de Bach, Beethoven, Bellini, Berlioz, Bizet, Chopin, Gottschalk, Gounod, Grieg, Handel, Mascagni, Massenet, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Puccini, Schubert. , Schumann, Strauss, Suppé, Tchaikovsky, Verdi e incluso Waldteufel. Los compositores españoles de la zarzuela también están bien representados, incluidos los principales compositores como Barbieri, Bretón, Caballero, Chapí, Chueca y Valverde. Tárrega hacía sus elecciones del repertorio de una manera muy madura y consciente, ya que estaba impregnado del ambiente romántico, pero también gracias a sus pasos por el piano que le permitían saber que realizar una transcripción de una obra que explotara los recursos del mismo, sería casi una utopía para la guitarra, él prefirió elegir obras con una línea melódica más definida y acompañamientos más homofónicos y de arpeggios, posibles también en el instrumento de seis cuerdas.

A continuación, Sophister (2011) nos muestra tres programas de concierto presentados por Tárrega:

**Programa del 13 de Julio de
1889**

Primera mitad

1. Melodía de las Vísperas Sicilanas

Verdi

2. Miscelánea de Marina Arrieta

3. Fantasía Espanola Tárrega

4. Aria de bajo de la Sonámbula*

Bellini

5. Romanza sin Palabras

Mendelssohn

6. Marcha Fúnebre Thalberg

7. Les Noces de Figaro** Mozart

Segunda mitad

1. Aria de Don Carlo* Verdi

2. Gran Tremolo Gottschalk

3. Variaciones del Carnival de

Venecia Tárrega

4. La Tradita, Melodía Dramática**

Goula, Sr.

5. Estudio de Concierto Tárrega

6. Aires Nacionales Tárrega

*(Senor Planas, accompanied by
Senor Giménez on the piano)

**(Senor Mata, accompanied by
Senor Goula, Jr. on the piano)

**Programa del 10 de Mayo de
1888**

Primera parte

1. Melodía de las Vísperas Sicilianas

Verdi

2. Fantasia de Marina Arrieta

3. Gran Tremolo Gottschalk

4. Frantasia Espanola Tárrega

Segunda parte

1. Celebre Gavota Arditi

2. Polonesa de Concierto Arcas

3. Carnaval de Venecia Tárrega

Tercera parte

1. Motivos Heterogeneos Tárrega
2. Scherzo y Minuetto Prudent
3. Gran Marcha Funebre Thalberg
4. Aires Nacionales Tárrega

Programa de Madrid, 1904

Primera parte

1. Melodia Mendelssohn
2. Romanza Mendelssohn
3. Serenata ‘Granada’ Albéniz
4. Barcarola Schumann
5. Estudio Tárrega

6. Fantasia Espanola Tárrega

Segunda mitad

1. Serenata ‘Espanola’ Albeníz
2. Minuetto de la Fantasia Schubert
3. Minuetto Mozart
4. Gran Mazurka Chopin
5. Nocturno Chopin
6. Reverie Schumann
7. Scherzo Mozart
8. Pastoral Mozart
9. Motivos de Paganini Tárrega

En los tres programas se puede evidenciar que Tárrega no incluye obras de los guitarristas no españoles anteriores a él como Carulli, Carcassi o Giuliani.

Tárrega, al haber entendido algunos parámetros para la transcripción desde su intelecto y capacidad musical y habiendo tenido contacto con el piano, seleccionó algunas obras de su amigo y contemporáneo (musicalmente hablando) Isaac Albéniz. Algunas de ellas son, según Clark (2009):

1. Pavana (Capricho), op. 12 [T. 48]

2. ‘Granada (Serenata)’, Suite española no. 1, op. 47 [T. 61A]
3. ‘Sevilla (Sevillana)’, Suite española no. 1, op. 47 [T. 61C]
4. ‘Cádiz (Saeta)’, Suite española no. 1, op. 47 [T. 61D]
5. ‘Oriental’, Cantos de España, op. 232 [T. 101B] (transcribed for two guitars)
6. ‘Seguidillas’, Cantos de España, op. 232 [T. 101E] (P.13).

Todas estas piezas datan de finales de la década de 1880 y principios de la de 1890 y son características del repertorio nacionalista de Albéniz, teniendo en cuenta que no solo escribió obras con este estilo, pero que aquellas que no contienen los aires españoles, no fueron tenidas en cuenta por Tárrega. Albéniz incluso, no constituía para Tárrega su compositor favorito para las transcripciones aunque sus versiones de estas obras son las más interpretadas. También realizó trabajos de Beethoven y Chopin.

Aún existen muchos críticos, músicos y musicólogos, que han opinado acerca de las transcripciones de Beethoven hechas por Tárrega; el genio alemán incluyó en su obra la mayor cantidad de recursos posibles en el piano, además de su gran cercanía con la orquesta romántica, hecho que no permitió del todo que las obras arregladas para la guitarra, cobraran suficiente fama; sin embargo y no queriendo hacer alusión a Tárrega como tantas veces se hizo de Sor, como el Beethoven de la guitarra, las transcripciones hechas de Chopin, obtuvieron más aceptación y aproximaron más a los músicos a través del estilo melódico reproducido. A pesar de que es imposible saber cuantas fueron las piezas que Tárrega transcribió de Chopin ya que algunas pertenecen a colecciones privadas y otras, como es común, no habrán sobrevivido al ímpetu de la historia; la lista más cercana, según Sophister (2011) es:

Preludios: Op. 28. Nos. 4, 6, 7, 11, 15 and 20.

Mazurkas: Op. 33 Nos.1 and 4

Op. 67 No.4

Waltzes: Op. 34 No. 2

Op. 64 no. 2

Nocturnos: Op. 9 no.2 (with Tarrega's own cadenza)

Op. 32 no.1

La transcripción de Tárrega del Op. 33 No. 1 fue completada el 23 de Junio de 1909, pocos meses antes de su muerte. (p.10)

La importancia de Tárrega tanto en el repertorio, como en las transcripciones, ha demostrado que es sino el más importante de los compositores de guitarra, el músico que más contribuyó al desarrollo de la misma y que además, impulsó innumerables compositores e historiadores a interesarse por el instrumento a través de todo su legado de transcripciones y obras propias. Tárrega eligió su repertorio teniendo en cuenta el vasto conocimiento que tenía del instrumento y su completa capacidad musical, sin embargo, en el siglo XX y parte del siglo XXI, han surgido nuevos compositores que motivados por los trabajos de diferentes intérpretes y compositores como Emilio Pujol, Narciso Yepes, Manuel de Falla, entre otros, que buscaron reconstruir la fama y ampliar el repertorio de la guitarra, así como por su propia convicción; han engrosado los métodos y la lista de obras originales del mismo, dejando a un lado la interpretación de obras de otros instrumentos, especialmente del piano, del cual entienden es un instrumento bastante complejo del cual no se puede evocar con totalidad cada uno de sus recursos.

Análisis comparativo de las obras

El propósito de cada uno de los análisis no está direccionado a desglosar estrictamente todos los elementos musicales de las piezas, los cuales serían: Cifrado armónico, células rítmicas, forma, frases, periodos, textura, repeticiones, notas más altas o bajas, entre otros; el interés está soportado en descubrir de qué manera los autores lograron adaptar piezas que provenían de instrumentos armónico-melódicos con diferentes posibilidades que la guitarra como el clavicordio, el piano e incluso una innumerable cantidad de versiones de orquesta y ensambles como el caso de “All of me” y, de qué manera analizaron y escogieron el repertorio para no adentrarse en un trabajo improductivo, logrando además que estas obras, pertenecientes a los repertorios de sus instrumentos originales, pasaran a formar parte de numerosos programas de concierto y obras que en el ámbito académico no pueden faltar en el anaquel de un intérprete.

¿Qué notas omitieron? ¿Cuáles tuvieron que ser octavadas? ¿Qué acordes tuvieron que cambiar o transportar incompletos para que fuera posible su ejecución? ¿Cuáles ritmos fueron cambiados u omitidos? ¿Cuáles fueron en general las herramientas o cambios generales que hicieron posible estos arreglos?... este capítulo estará basado en aproximarse de la manera más concreta, a la resolución de todas estas preguntas que podrían revelar algunos procedimientos básicos para trabajos de transcripción o que simplemente pondrían un paso más cerca algunas técnicas usadas para el mismo fin, tomando como objetivo general, el entendimiento de la transcripción.

A pesar de que se mencionarán importantes datos históricos, tampoco se ahondará totalmente en la biografía ni de los compositores originales, ni de los adaptadores o arreglistas de las mismas,

ya que en la mayoría de los casos no tiene suficiente relevancia para el cometido. Al final de este capítulo se añadirán algunas consideraciones realizadas por Walter Clark en su libro “Francisco Tárrega and the Art of Guitar Transcription” sobre lo que él considera pueden ser los pasos a seguir para realizar una transcripción. El análisis se hará, sin ninguna razón especial, en orden cronológico.

3.1 Sonata en D mayor L.162/K.178¹⁵ – Doménico Scarlatti

Esta sonata fue escrita originalmente para clavicordio y según como menciona Eiji Hashimoto (2012) esta está contenida en una serie de manuscritos realizados en Venecia y Parma, alrededor de los años 1752 y 1757. Ralph Kirkpatrick, uno de los clavecinistas estudiosos quien catalogó las Sonatas (como lo menciona Hashimoto, 2012) considera que los manuscritos venecianos fueron llevados desde Bolonia hacia España por Farinelli, famoso castrato italiano, en su retiro de la corte española y fueron adquiridos por la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia en 1835. Esta colección posee XV volúmenes cada uno con treinta Sonatas (a excepción del volumen X, que posee treinta y cuatro), es decir, 496 Sonatas y se puede encontrar en esta “clasificación” la sonata K.178 como la segunda del volumen II. Los manuscritos de Parma contienen también XV volúmenes con 463 Sonatas y estas pertenecen a la Biblioteca Palatina, Sezione musicale en Parma. En esta se encuentra la sonata como parte del manuscrito VI, siendo la numero 28.

En la partitura extraída del libro de Eiji Hashimoto también podemos encontrar dos clasificaciones más, una de la ciudad de Münster - Alemania, la cual contiene 5 volúmenes con

¹⁵ Las clasificaciones en este caso hacen referencia a Alessandro Longo, pianista italiano, compositor y editor, quien publicó una edición de 11 volúmenes de las sonatas de Scarlatti en 1906; y Ralph Kirkpatrick, clavecinista el cual catalogó 555 sonatas en su libro “Domenico Scarlatti” publicado originalmente en 1953; respectivamente. (Hinson, 2005)

352 Sonatas copiadas por al menos media docena de escribas y los cuales pertenecían al romano Fortunato Santini (1778-1862). En esta colección la sonata pertenece al volumen V como la número 15. Por último los 7 volúmenes con 318 Sonatas, contenidas en los manuscritos clasificados en Viena clasificados de la A a la G, perteneciendo ésta a la letra A y siendo la número 11.

Esta sonata hace parte de las consideradas por Kirkpatrick como “Sonatas abiertas” de tipo “libre”, las cuales inician con diferentes materiales temáticos en sus dos mitades, pero reutiliza material de la primera parte, mezclándolo con material nuevo (Hashimoto, 2012).

Aunque citaremos la edición realizada por Eythor Thorlaksson donde transcribió 6 Sonatas de Scarlatti, tomaremos para este análisis la versión de 12 Sonatas, realizada por Leo Brouwer en su edición con comentarios. En ella, Brouwer habla un poco acerca del compositor y de cómo este dedicó algunas Sonatas a João de Portugal en 1738 y la gran mayoría a la hija del rey, Maria Barbara, última Reina de España. También menciona lo que para él es la evocación de la época donde vivió Scarlatti, a través de un “mundo de sonidos” y de las posibilidades del órgano y el clavicordio en una mano y en la otra, la popularidad del “Concerto Grosso” con su forma Solo-Tutti. En un apartado diferente, habla sobre algunas consideraciones de la forma en las Sonatas de Scarlatti, dando a entender que si bien estas comparten algunas similitudes con la forma clásica, como analogías en la estructura y las concepciones temáticas, no es posible analizarlas tal cual como se haría con una sonata clásica. Una de las claras diferencias entre estas dos, es el balance en dos partes que propone Scarlatti, en contraste con las tres de la forma clásica, añadiendo además desarrollos musicales al inicio de la segunda parte. Brouwer añade algunas recomendaciones interpretativas, en acuerdo con Kirkpatrick, respecto a los “infinitos rangos de color” del clavicordio, algunos como el cambio de color en secciones contrastantes, el efecto

“echo”¹⁶ en secciones repetidas, el característico sonido popular español en la interpretación, entre otros. Finalmente Brouwer dedica un enunciado a la transcripción, mencionando las conexiones y posibles influencias de la guitarra en Scarlatti, aceptando la disminución de algunos arpeggios y el cambio de octava de ciertas notas en el bajo, entre otras posibilidades.

En el capítulo titulado Contextualización, hemos hablado un poco acerca del compositor italiano Domenico Scarlatti, así que no será menester mencionarlo nuevamente. Hablaremos un poco del compositor cubano Leo Brouwer.

Leo Brouwer es un compositor, , sobresaliente del siglo XX, director e intérprete cubano de la guitarra, más exactamente nacido el 1 de marzo de 1939 en una familia de músicos. En primer lugar:

Su madre, “Mercedes Mesquida González, fue cantante y ejecutante de varios instrumentos en agrupaciones femeninas, especialmente en la Orquesta Mesquida, dirigida por su hermana Caridad, primera mentora musical de Brouwer; también su abuela paterna, Ernestina Lecuona Casado, fue una distinguida compositora, hermana de Ernesto Lecuona. El padre, Juan Brouwer Lecuona, reconocido científico, fue un destacado amateur de la guitarra. (FUNGLODE, 2018)

Estuvo bajo la enseñanza del guitarrista y pedagogo cubano Isaac Nicola desde 1953 hasta 1954, luego ingresó en el conservatorio Peyrellade de la Habana- Cuba, donde se graduó de guitarra y música y posteriormente, ingresaría gracias a una beca otorgada por el gobierno revolucionario en Cuba, a realizar estudios más complejos en Estados Unidos, en la Juilliard School of Music de Nueva York y después en la Universidad de Hartford en Connecticut.

¹⁶ Alternar forte-piano o piano-forte

El repertorio de Leo Brouwer abarca los más diversos estilos, compositores, países y culturas, desde obras de los siglos xv al xvii, adecuadas a la guitarra moderna, hasta versiones de los autores barrocos y clásicos de las obras cumbres (y también de las menos conocidas) del repertorio tradicional español; y la amplia gama poliestilística de la llamada música contemporánea del siglo XX europeo y americano. También lo integran versiones para guitarra de piezas populares, tanto las más autóctonas como las de elaborada factura y difusión internacional. (Funglode, 2018).

Fue nombrado profesor de Armonía, Composición y Contrapunto en el Conservatorio Nacional de la Habana, donde estuvo al frente del Departamento de Música del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, y crea, en 1968, el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, donde realizó grandes trabajos vinculados al cine y a la música popular, componiendo para más de 100 películas a nivel mundial.

Leo Brouwer ha tenido diferentes etapas como compositor, comenzando desde lo nacional, expandiéndose por medio de lo continental latinoamericano y llegando a lo internacional. Esta reconciliación de los compositores latinos, ha estado mezclada entre los elementos rítmicos y melódicos característicos de los países de origen y, las diferentes técnicas avanzadas del modernismo europeo, algunos ejemplos son Heitor Villa-lobos, Alberto Ginastera, Carlos Chavez...sin embargo, Brouwer mismo ha definido su música como “Música de fusión” dejando claro que no se trata de dos elementos mezclados entre sí y que por el contrario nunca se ha planteado la dicotomía entre música popular y culta.

“Se caracteriza fundamentalmente por el manejo de formas musicales tradicionales como Sonatas, variaciones, suites y por la utilización de concepciones armónicas con raíces tonales”. (Gutiérrez, 2002)

Para empezar, podemos notar que al inicio de la partitura de Brouwer (Figura 1), así como en la de Thorlaksson, se encuentra la indicación de scordatura¹⁷, resaltando además el cambio de movimiento y añadiendo, en la versión de Brouwer, una indicación de articulación:

Original¹⁸:



Thorlaksson:



Brouwer:



Figura 1

El cambio realizado en la afinación estandar, obedece a fragmentos donde la mano izquierda en el clavicordio desciende hasta el Re de la tercera línea en la clave de Fa, altura que se encuentra por fuera de las posibilidades de la afinación tradicional de la guitarra, donde la 6ta cuerda se encuentra en Mi. Respecto a los cambios en el tempo o movimiento, la version realizada por Brouwer, tratándose de un arreglo moderno, sugiere una indicación más amplia y libre de elección, entendiéndose que el Allegro puede oscilar en velocidades entre 120 y 168 BPM¹⁹ siendo el Vivo una de sus formas más rápidas.

Al terminar la primera frase (compás 8 – figura 2) tanto la versión original, como la realizada por Brouwer, están prácticamente iguales, con un cambio minúsculo en la ornamentación y un

¹⁷ Término usado para indicar cuando se usa una afinación diferente a la común en instrumentos como el laúd, la guitarra o la familia de violines.

¹⁸ Venice II 2, Parma VI 28, Münster V 15, Vienna One A 11.

¹⁹ Beats per minute; pulsaciones por minuto

cambio de octava hacia el final de la frase, que si bien pareciera no influir en la sonoridad, rompe la secuencia melódica de la mano izquierda, esta vez en el bajo.

Original:



Brouwer:

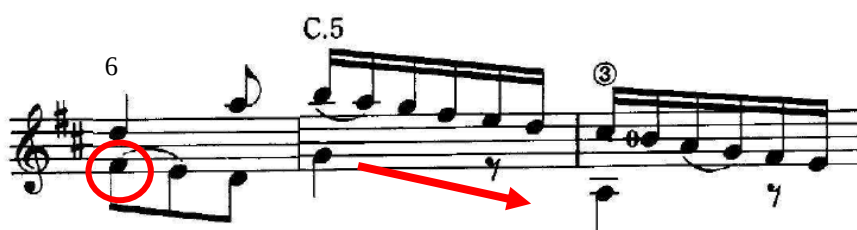


Figura 2

Ambas decisiones estan relacionadas con las complicaciones que supondrían realizar la versión original. Por un lado, el mordente, que tendría que ser realizado con dedos 3 y 4 de la mano izquierda, supondría, aunque no mayor, un reto técnico evitable a través de un recurso más cómodo para la guitarra, el ligado. Por otro lado, utilizar el Sol de la 6ta cuerda, ubicado en el 5to traste (debido a la scordatura) hubiese sido una opción a contemplar para seguir la dirección melódica original (ascendente). En este caso (figura 2.1), continuar con la dirección melódica no es una opción, ya que se presentaría un cruce que induciria a un error melódico, nota ocupada.



Figura 2.1

Esta Sonata, como ya se mencionó, aunque no posee los elementos carecterísticos de la forma por excelencia en el clasicismo; contiene en sus dos partes, motivos melódico-rítmicos bastante marcados. Una prueba de ello son los primeros 4 compases (ver anexos, página 137), que muestran a manera de invención, un motivo que inicia y confirma la tónica (Re) por medio de una octava descendente, regresando por salto de 7ma y seguido de un descenso por grado conjunto desde el 7mo (Do#) hasta el 4to grado (Sol), luego de esto, una imitación tonal a la quinta, antes de que la mano izquierda aparezca en el compás 9 (figura 3), retomando el mismo motivo, cambiando el salto de 7ma ascendente, por un regreso a la octava y de nuevo, descendiendo desde el Do# hasta el La. Es aquí donde la versión de Brouwer, no cumple con la mantención de este motivo, que sin duda está presente a lo largo toda la primer parte.

Original:



Brouwer:



Figura 3

Podemos notar que la melodía que presenta la mano derecha en la versión original, es mantenida en la guitarra en la voz superior, sin embargo la progresión realizada en la mano izquierda, el bajo, solo es continuada en el compás 13 con la 3ra entre La y Do# y el salto descendente y

luego ascendente de 8va; y el compás 15, con la resolución a Re, aunque una octava más abajo y sin la quinta por grado conjunto que viene de los dos compases anteriores. En el compás 10, la voz inferior realiza un salto de 3ra (Do#-Mi) que si bien genera una consonancia imperfecta (6ta) entre las dos voces, rompe con la dirección melódica realizada originalmente, que viene desde el compás 9 (4ta justa de manera descendente), omitiendo además el tercer pulso; así mismo en los compases 12 y 14, se presenta la misma omisión en el bajo, dejando esta vez el Mi y el Sol, respectivamente, que coinciden con la parte original; en el compás 11, Brouwer optó por octavar el La de la voz superior, en vez del Fa# original. Estas omisiones van de la mano con las mismas razones del punto anterior, la dificultad que implica en la guitarra, realizar dos voces que van en sentido contrario y los ornamentos que adicionalmente requieren una preparación técnica, que finalmente se convierten en un obstáculo innecesario.

En la siguiente frase (figura 4), que podría determinarse como el puente de modulación hacia la dominante, Brouwer mantiene la idea intacta de los arpeggios en la voz superior, añadiendo el recurso del ligado, característico de la guitarra; así como el acompañamiento pedal de tónica en el bajo, con la razonable diferencia de que el Re se mantiene en la misma octava. Podemos observar que en la versión de Thorlaksson, el primero de los arpeggios no está completo, cambiando por completo el contorno melódico, además de ligar el bajo, perdiendo la continuidad.

Original:

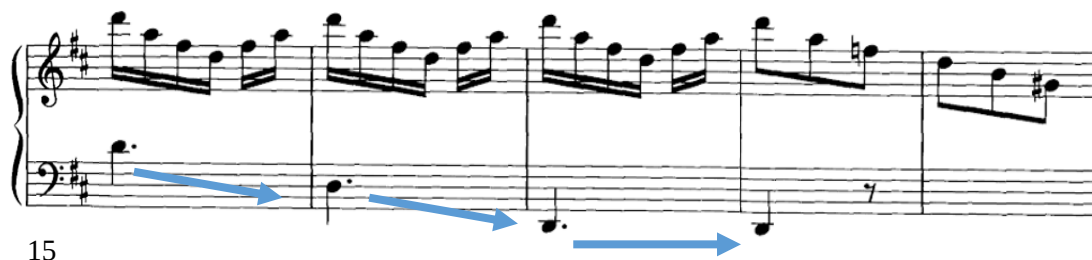
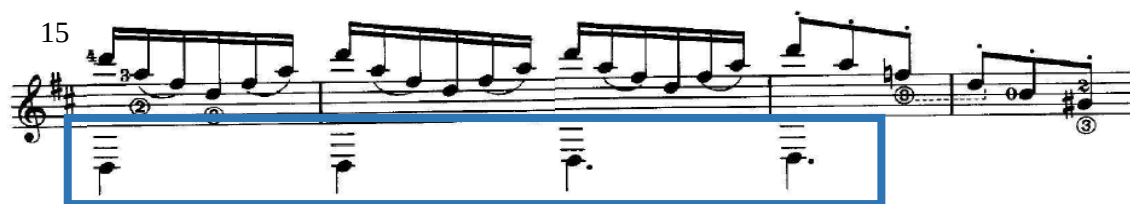
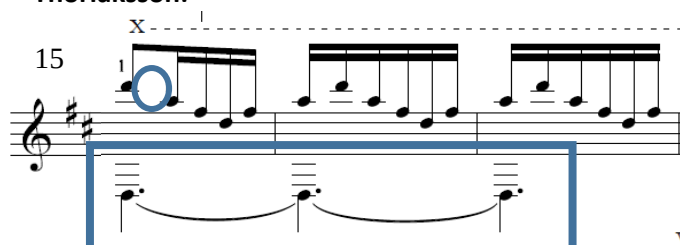
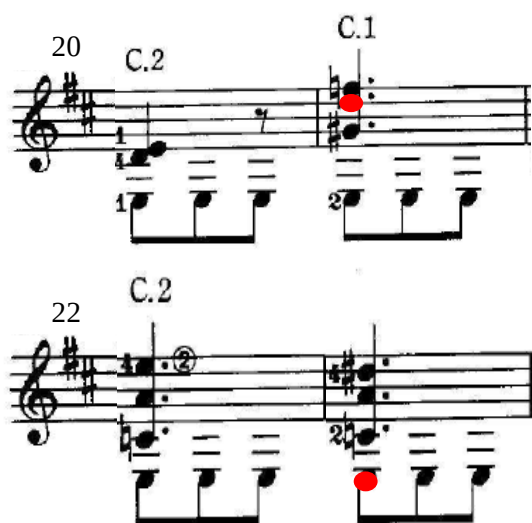
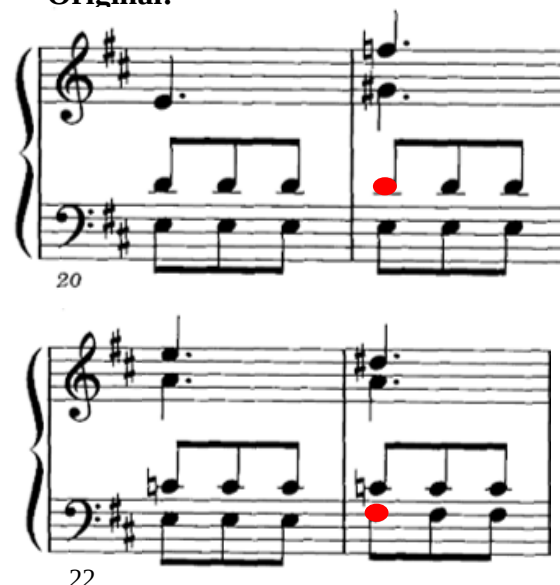


Figura 4...

Brouwer:**Thorlaksson:****Continuación Figura 4**

En los siguientes 6 compases (figura 5 - 5.1 - 5.2), que reafirman la modulación hacia la dominante (La) a través de la dominante con novena bemol de la misma (Mi^{b9}) y el $vii^{\circ 7}$ de Mi ($Re^{\# \circ 7}$), Brouwer procura mantener la estructura de los acordes totalmente iguales (figura 5) acercándose incluso al registro donde han sido escritos originalmente y no omitiendo ninguna nota, a través del uso del intercambio entre voces. Sin embargo, en el compás 23 (figura 5.1), el bajo $Fa^{\#}$ es sustituido por Mi , cambiando la sonoridad y la característica de dominante del acorde disminuido completo. En los compases del 20 al 23, omite la repetición de la voz interna.

Brouwer:**Figura 5****Figura 5.1****Original:**

En los compases 24 y 25 (figura 5.2), aunque existe una reducción en la textura (de 4 a 2 y 3 voces), el acorde de dominante no pierde su funcionalidad y la melodía se mantiene en la voz superior, siendo resaltada.

Brouwer:



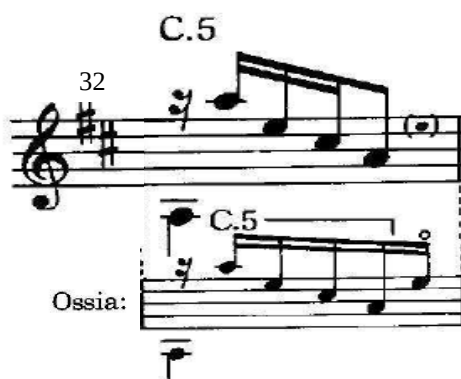
Figura 5.2

Original:



Para finalizar la primera parte de la Sonata, Scarlatti realiza un periodo paralelo²⁰ de 12 compases (ver anexos, página 137, compases 26 al 37) (compuesto por dos frases de 6 compases cada una), que alternan la nueva tónica (La) y su dominante (Mi), por medio de arpeggios en corchea y semicorchea. Para los compases de tónica en semicorchea (figura 6), Brouwer propone dos opciones, omitiendo en ambas, la duplicación del bajo (La) por incurrir de nuevo en la nota ocupada.

Brouwer:



Original:



Figura 6

²⁰ Dos frases que comienzan exactamente igual, divididas por una cadencia mediana (V) y finalizadas en este caso por la preparación de la cadencia final. (Kostka, 2004)

Igualmente para los compases de dominante en semicorchea (figura 6.1), donde solo presenta una opción y omite la duplicación del bajo, ya que gracias a la scordatura, el Mi más grave se encuentra en el 2do traste de la 6ta cuerda y sería técnicamente imposible expandir la mano para realizar correctamente este arpeggio; adicionalmente Brouwer eligió descender desde Sol# a Re en vez de a Mi como lo hace el original:

Brouwer:



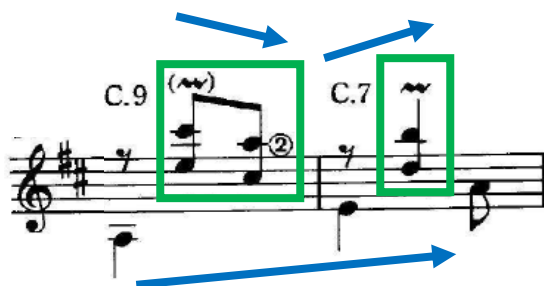
Original:



Figura 6.1

Para los compases de tónica y dominante en corcheas (figura 6.2), que además se encuentran juntos, Brouwer usa un recurso bastante característico en la guitarra como son las 6tas, además paralelas, pero de nuevo rompe con la frase melódica original, tanto en la voz superior como en el bajo, haciendo omisiones y desviando la dirección:

Brouwer:



Original:

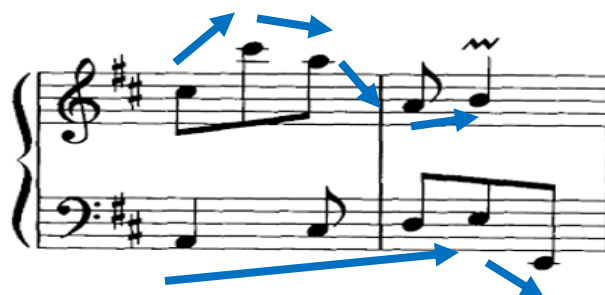


Figura 6.2

Para finalizar, Brouwer cambia totalmente la forma en que Scarlatti abordó la cadencia final (figura 7) (CAP²¹) evitando las 5tas paralelas por medio del cambio de posición de las notas en el bajo, siendo el original una 2da mayor Re-Mi y la versión de Brouwer, un salto de 7ma menor Mi-Re, omitiendo la resolución de la 7ma (Re-Do#) además de añadir un retardo hacia el final (Sol#) resolviendo de manera ascendente, mientras el original, lo hace de forma descendente.

Original:



Brouwer:

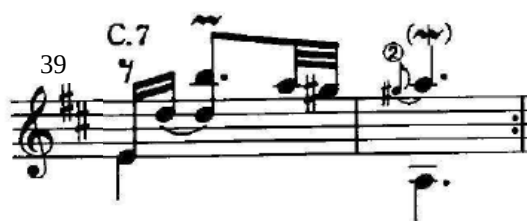


Figura 7

Para la segunda parte de la Sonata, Brouwer mantiene la estructura y la funcionalidad de los acordes presentes en los primeros 6 compases, omitiendo algunas notas que componen una segunda voz integrada por dos 7mas de dominante y saltos de octava. Aunque no es del todo claro el porqué de estas omisiones, los saltos de octava están justificados por la carencia de registro de la guitarra y podría suponerse, de acuerdo a la interpretación del fragmento, que las 7mas que Brouwer decide no usar, suponen un dedo adicional en posiciones incómodas para la mano izquierda. Resulta interesante destacar, que el bajo retoma el primer inciso del motivo reconocido en la primera parte de la Sonata como parte del desarrollo de la aparente modulación hacia el vi grado (Si), sin embargo, Brouwer nuevamente no replica este motivo, realizando un cambio de dirección en uno de los compases y omitiendo la secuencia diatónica, además de la segunda mitad del inciso presente en la melodía, dejándolo como una opción.

²¹ Cadencia autentica perfecta (Kostka, 2004)

Brouwer:
Original:

- Secuencia diatónica
- Segundo inciso (B)
- Segunda voz, séptima sin resolver
- Segunda voz, séptima y resolución
- Cambio de la dirección, primer inciso (A)

Los siguientes 6 compases (figura 8), donde Scarlatti alterna F# como dominante de Si menor (vi) y Mi menor como IV del mismo, mantienen su estructura y funcionalidad también, sustrayendo de la melodía y la segunda voz, la suspensión 7-6 y la anticipación de 7ma de

dominante, respectivamente; añadiendo además dos indicaciones de interpretación en cuanto a la producción de sonido.

Brouwer:



Original:



Figura 8

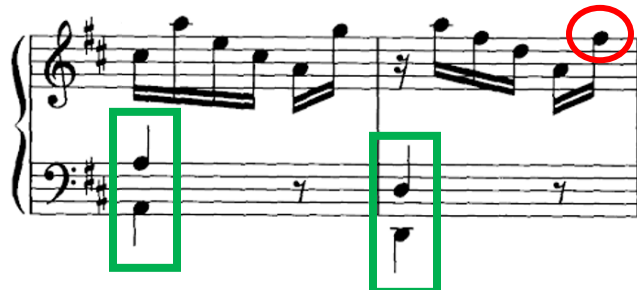
Esta decisión de omitir estas suspensiones es bastante razonable teniendo en cuenta el esfuerzo que tendría que realizar la mano izquierda para mantener la duración de las notas.

Podría afirmarse que los 4 compases (ver anexos, página 140, compás 55) que funcionan como puente de modulación de regreso a la tonalidad original (Re) (aunque sin suficiente relación armónica), son los únicos compases que Brouwer deja totalmente iguales, sin omitir ninguna nota ni cambiar la dirección melódica por ninguna fuerza mayor. Los 4 compases inmediatos a estos, presentan la confirmación de la tonalidad inicial como un complemento del puente de modulación, es decir la segunda frase de ese periodo. En esta segunda frase (Figura 9), Brouwer realiza cambios significativos similares a los realizados previamente a lo largo de toda la sonata. Cambios de estado en el bajo, así como el rompimiento de la frase del mismo (que en la versión original genera paralelismo de 10mas) y cambio de la suspensión 7-6 por 7-3 en la segunda voz.

Original:**Brouwer:****Figura 9**

En este momento, Scarlatti cita la frase usada para confirmar la modulación a la dominante en la primera parte de la sonata, esta vez para confirmar el regreso a la tonalidad inicial (Re), es decir, usa el periodo paralelo de 12 compases donde alterna la tónica y la dominante por medio de arpeggios de corchea y semicorchea, aumentándolo a 14 (ver anexos, página 140, compases 63 al 75). De nuevo, Brouwer procura mantener cada uno de los arpeggios y realizar el acompañamiento estrictamente igual, encontrándose con un panorama similar por tratarse de la misma frase. Replica el arpeggio de dominante (figura 10), solo encontrándose con la imposible duplicación del bajo, sea por problemas de registro o por nota ocupada, pero corta el regreso a la mediante en el arpeggio de tónica, añadiendo un ornamento sobre el 5to grado; además, añade de nuevo las 6tas en los compases que preparan la primera cadencia (figura 10.1), antes de repetir la segunda frase del periodo, así como para la cadencia final, rompiendo de nuevo la fuerte frase melódica de carácter cadencial realizada por Scarlatti en el bajo.

Original:



Brouwer:



Figura 10

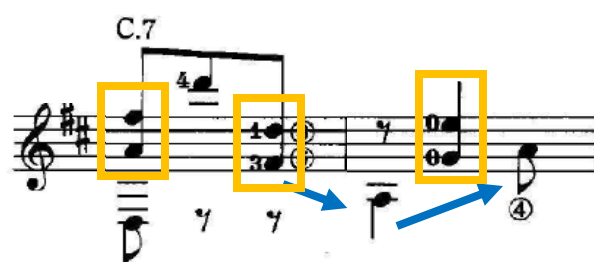


Figura 10.1

Para la cadencia final (figura 11), donde Scarlatti utiliza las mismas figuras rítmicas y casi en su totalidad, los intervallos melódicos usados para la cadencia final hacia la dominante en la primera parte de la sonata; Brouwer de nuevo cambia la llegada de la melodía que originalmente desciende del 2do al 1ro grado, realizando un retardo desde la sensible (Do#) acompañado de dos ornamentos, uno extraído de la versión original y otro que le da continuidad al carácter barroco.

Original:



Brouwer:



Figura 11

3.2 Sevilla, Suite española – Isaac Albéniz

Isaac Albéniz nació en Campodrón, Gerona, el 29 de mayo de 1860. Pertenece al Romanticismo nacionalista evocador de sentimientos y característico del uso de colores y armonías elaboradas que trajo a la música un carácter más independiente. Fue un niño prodigio que inició su carrera musical a muy temprana edad, recibiendo lecciones de piano de su hermana mayor Clementina, quien afirmaba que este, a los 3 años, ya sabía tocar escalas y arpeggios “llenos de expresión” (Benito, 2009).

Tan rápido avanzó que dio su primer concierto, según Clementina, a los 4 años en el Teatro Romea de Barcelona. La euforia del público fue tal que le lanzaron pelotas de colores, con las que el niño prodigio se puso a jugar. (Benito, 2009, p.14)

Aunque fue una etapa corta de dos meses, Albéniz tomó la decisión, en acuerdo con su padre, de estudiar en Leipzig, en el Conservatorio Felix Mendelssohn Bartholdy, aún sin tener nociones del idioma alemán. Estudió composición con Piutti y piano con Louis Maas y con Salomon Jadassohn (ambos alumnos de Liszt). Albéniz regresa a Madrid y consigue una beca por parte del Conde Morphy, compositor y musicólogo de formación europea, siendo admitido a los 16 años en el Real Conservatorio de Bruselas en octubre de 1876 donde se desempeñó como discípulo de Louis Brassin (alumno de Moscheles) en piano, y de Joseph Dupont en armonía.

Albéniz acabó sus estudios en Bruselas en septiembre de 1879, con 19 años, y lo hizo llevándose el primer premio ex-aequo de piano de la clase de Brassin. Aquellos concursos no eran como los de ahora: Albéniz interpretó obras de su elección, más una obra que le fue anunciada sólo 15 días antes (el Allegro del Concierto en Do Mayor de Mozart), más una obra desconocida leída a primera vista, más un acompañamiento para una obra vocal

transportado a otro tono, más una obra para orquesta leída al piano, más un bajo cifrado (Benito,2009, p.18).

Seguido de varios años de conciertos alrededor de España, Albéniz decide contactar a Felipe Pedrell para estudiar composición, considerándose siempre a través de sus cartas como su discípulo, tomando de este, el carácter nacionalista, no solo catalán sino panhispánico y el fuerte deseo por resaltar y dignificar lo español, a través de la imagen de gran compositor, comparable con Chopin en Polonia o Liszt en Hungría.

Por otra parte, desde 1890 a 1895, Albéniz escribió obras como “las hojas del álbum”, “Cantos de España”, entre ellos las celebradas “Córdoba”, “la Oriental” y “Bajo las Palmeras” y el primer fruto de este contrato que sería la ópera “Henry Clifford”, la cual recibió fuertes críticas, más para Coutts que para Albéniz, siendo muy bien recibida en Barcelona (Benito, 2009). Un año más tarde sería comparado con Grieg, Smetana, Dvorak, Glinka y Tchaikovsky, en el Sunday Times, periódico de Londres, por su ópera “Pepita Jiménez” estrenada el 5 de enero de 1896 en Barcelona y previo a este logro, Albéniz iniciaría la labor de escribir una trilogía del Rey Arturo, la cual lamentablemente no pudo terminar, pero si escribió junto a Coutts, la primera parte titulada “Merlín”, terminada según el propio Albéniz, en 1905.

Más tarde, escrita alrededor de 1897 y estrenada en 1899, Albéniz escribe “La vega” que hasta esa fecha era la más larga de sus obras para piano y que contiene en su esencia, las características representativas del Romanticismo impresionista, como los acordes con 6tas y 9nas añadidas, así como las conocidas notas extrañas a la armonía y las sonoridades mágicas, suspendidas y entramadas.

Albéniz ya se había sumergido en el mundo de la música francesa componiendo canciones donde hacía uso de rasgos representativos como los acompañamientos difíciles en el piano, las armonías inestables y cromáticas, la declamación silábica...y prueba de ello fueron “la Chanson de Barberine, La chenille y Crépuscule, las a-melódicas Quatre Mélodies, y las de texto inglés, casi jazz primitivo, To Nelly y The Carterpillar” (Benito, 2009, p.39). Otro aspecto a destacar, es su amistad con Debussy, quien demostró una fervorosa admiración por “Iberia”. También entabló una fuerte amistad con Gabriel Fauré.

Luego de su estancia en Francia, donde aprendería y adoptaría mucho de lo visto en la Schola Cantorum de París, donde además sería profesor de piano; y de la muerte de su madre y su padre, en 1900 y 1903, respectivamente, Albéniz tuvo que dejar la enseñanza por el estado de salud en que se encontraba y se recluyó en el piano, dejando otras zarzuelas y óperas incompletas.

Del último periodo de su vida (1905-1909), data la obra considerada por muchos la obra pianística más grande de España y, según Messiaen (como se citó en Benito, 2009) de casi de toda la historia de la música. “Iberia” es una pieza compuesta por 4 libros que logra conjugar encanto y vanguardia como muy pocos autores del siglo XX, contiene tanta dificultad que ni siquiera el propio Albéniz era capaz de captar cada una de las notas escritas y recurría a pequeños trucos para transmitir al menos la esencia de la misma. “En Iberia encontramos especialmente evocaciones de formas españolas irreales, crepusculares, inminentes, que nunca se revelan a las claras... Todo ello puebla estos cuadernos.” (Benito, 2009, p.42)

“Iberia” está relacionada con el exilio y la muerte próxima que anunciaba su delicado estado de salud²². Benito (2009) afirma: “Tal vez fue el desencanto lo que provocó tan genial música. La

²² Albéniz padecía de exceso de Urea en la sangre por una insuficiencia renal.

melancolía en la historia ha sido una de las fuerzas creativas más poderosas, especialmente la melancolía como anhelo de un mundo que no es el presente” (p.44).

Albéniz muere el 18 de mayo de 1909, después de sufrir durante un largo día, de varios momentos inconsciente, un coma, una arritmia por una dosis de morfina y claro está, de la recaída de su nefritis y, sería Enrique Granados quien se encargaría de las honras fúnebres junto con su familia.

Dato aparte, como menciona Benito (2009): “...de 1880 data la Suite Española, encabezada por la encantadora Granada. La Suite inicialmente contaba sólo con cuatro piezas: Granada, Sevilla, Cataluña y Cuba. Posteriormente (1901, Casa Dotesio) se añadieron Cádiz, Aragón y Castilla, y, por último, con un error de denominación, Asturias, que como dice Jacinto Torres deberíamos denominar por su subtítulo, Leyenda”. (p.24)

Debido a que en el capítulo titulado “contexto histórico”, se realizó una breve descripción de la vida de Francisco Tárrega, nos ocuparemos ahora de tratar brevemente al compositor e intérprete Miguel Llobet; esto se debe a que la versión elegida para el análisis de “Sevilla”, es un arreglo por Llobet, donde realiza cambios a la versión transcrita por Tárrega y, que este arreglo ha sido considerado por muchos intérpretes para ser incluido en sus programas de concierto.

Miguel Llobet (Barcelona, 1878 - 1938) nació en una familia artística y es considerado el eslabón entre Tárrega y Segovia, habiendo sido uno de los discípulos más joven del primero y maestro del segundo. Estudió guitarra y música en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona a los 16 años, allí coincidió con músicos como: Ricardo Viñes, Emilio Pujol, Pablo Casals, Gaspar Cassadó, etc. (Buhlal, 2002). Su carrera como concertista inicia en 1901, ya en 1902 ocuparía todo su año en una gira y tocaría para la Familia Real en 1903, además tendría un

éxito rotundo en el concierto en París en 1905 actuando también en lugares tan prestigiosos como la Schola Cantorum, La Trompette y la Société Nationale de Musique iniciando una gira por toda Europa y América, para luego volver a instalarse en España.

Llobet escribió unas trece composiciones originales, en las formas habituales como Preludios, Caprichos, Mazurcas y Estudios, y más de setenta arreglos y transcripciones para guitarra, entre las que se incluyen “Sevilla” y “Granada” de Albéniz, cuyas transcripciones están basadas en las que en su día realizó Tárrega. (Buhlal, 2002, p.305)

A Llobet le debemos una de las primeras grabaciones de guitarra realizadas entre los años 1912 y 1917 producidas por la etiqueta Odeon-Parlophone y distribuido por Decca. Esta grabación fue realizada con el prominente guitarrista Vahdah Olcott-Bickford en el Laboratorio Bell en New Brunswick, Nueva Jersey, quien además aseguró que Llobet no quedó realmente satisfecho con el sonido de la misma. Más tarde, en 1930 Llobet grabó algunos de sus arreglos de dúo con su alumna María Luisa Anido. La guerra civil española comenzó en 1936 y Barcelona fue asediada, lo que tal vez llevó a la espiral descendente de la salud que terminó con Llobet muriendo de pleuresía en 1938. (Iberamerik concert associació, 2013)

Sus obras, transcripciones y armonizaciones son un excelente ejemplo de musicalidad y comprensión del instrumento. Llobet transcribió para guitarra y voz las Siete canciones populares españolas de Manuel de Falla, además de ayudar al maestro andaluz con la digitación de la obra Homenaje (pour le tombeau de Debussy), que Falla le dedicaría en 1920. La inmensa mayoría de las obras que Llobet publicó para guitarra están basadas en canciones populares catalanas. Un buen ejemplo de ellas es Plany (1899), El Testament d'Amèlia (1900) o El Mestre (1910), obra clave en el desarrollo armónico de la literatura guitarrística. (Coello, MCNBiografias.com)

Dedicada a la Condesa de Morphy, “Sevilla” es una seguidilla²³, que hace parte de la “Primera suite española” Op.47 como tercer movimiento, está escrita en G mayor y tiene la forma Rondó como modelo de composición. Su primer tema está representado en los primeros cuatro compases posteriores a una introducción de 2 compases. Albéniz trata de imitar el sonido de las palmas y de las castañuelas en el piano, a través del uso de diferentes patrones rítmicos y otras de las sonoridades sugieren el sonido ordinario de la guitarra. Ambas manos realizan diferentes patrones rítmicos bastante sugestivos que sugieren los movimientos del bailarín español.

(CHIEN, 2006)

Su análisis estructural ha sido extraído del trabajo realizado por Yi-Yin-Chien (figura 12) como tesis doctoral, donde analiza precisamente esta Suite, en comparación con las versiones en guitarra. El siguiente cuadro, donde se encuentra la forma de la obra, se presenta tal cual como lo describe Chien (2006, p.54) ya que no es el objetivo central de nuestra investigación.

Como primer detalle en el análisis, cabe resaltar la indicación de scordatura al inicio de la obra (figura 13), recurso técnico necesario para realizar los diferentes acordes y bajos de la obra pero que a su vez, constituye una dificultad en la lectura para los intérpretes que no se encuentran acostumbrados.

²³ Composición musical española de compás ternario, cuyos orígenes se remontan al siglo XV. Su usanza se hizo muy popular en época de Cervantes e igualmente se incluye en la mayoría de obras de teatro español del siglo XVIII. Como manifestación de música popular, se ha extendido por el sur y el centro de España y se pueden encontrar distintas variedades como: sevillanas gitanas, seguidillas murcianas y manchegas (Monedero)

Section	Measure	Key	Roman Numeral	Content
A	1-2	G major	G: I	Introduction
	3-6	G major	G: I	First theme, Phrase <i>a</i>
	7-10	G major	G: I	Phrase <i>a</i>
	11-14	Bb major	Bb: I	Phrase <i>b</i>
	15-17	Bb major - G major	Bb: I-G: V7	Phrase <i>c</i>
	18-25	G major	G: I	Codetta
B	26-29	Eb major	Eb: I	First theme, Phrase <i>a</i>
	30-33	Eb major- D major		Phrase <i>a</i>
	34-37	D major	D: I	Phrase <i>a</i>
	38-49	D major	D: I	Transition
A	50-51	G major	G: I	Introduction
	52-55	G major	G: I	First theme, Phrase <i>a</i>
	56-59	G major	G: I	Phrase <i>a</i>
	60-63	Bb major	Bb: I	Phrase <i>a'</i>
	64-66	G major	G: I	Transition
	67-75	G major	G: I	Codetta
C	76-80	C minor	Cm: i	Second Theme, Phrase <i>a</i>
	81-82	C minor	Cm: i	Transition
	83-88	C minor	Cm: i	Second Theme Phrase <i>b</i>
	89-91	C minor	Cm: V	Transition
	92-94	C minor	Cm: V	Third Theme Phrase <i>a</i>
	95-97	C minor	Cm: V	Third Theme Phrase <i>b</i>
	98-103	C minor	Cm: V7	Transition

Figura 12

	104-108	C minor	Cm: i	Second Theme Phrase <i>a</i>
	109-114	C minor- G major	Cm:i-G: I	Transition
A	115-116	G major	G: I	Introduction
	117-120	G major	G: I	First Theme Phrase <i>a</i>
	121-124	G major	G: I	First Theme Phrase <i>a</i>
	125-128	Bb major	Bb: I	Phrase <i>b</i>
	129-131	Bb major- G major	Bb: I-G: V7	Phrase <i>c</i>
	132-140	G major	G: I	Coda

Arreglo para guitarra de
F. TÁRREGA y M. LLOBET

C. 7^a

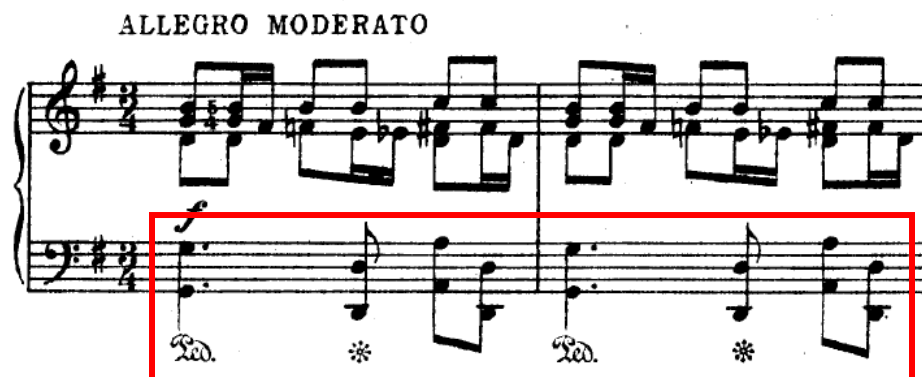
6a. en Re
y 5a. en Sol

f

Figura 13

A pesar de la reducción en la textura, los dos compases de introducción (figura 14) son completamente iguales, tanto al principio, como en el compás 18 donde se repiten para dar inicio a la Codetta; a excepción de las octavas realizadas en la mano izquierda en el piano (Sol – Re), que naturalmente resultan imposibles en la guitarra.

Original:



Tárrega-Llobet:



Figura 14

Para el primer periodo paralelo, constituido por dos frases de 4 compases iguales cada una, Tárrega y Llobet, mantienen la estructura de los acordes (figura 15) haciendo omisiones obligatorias de duplicaciones de tónica o quinta, reduciendo por lo tanto, la textura de los acordes y cambiando el orden de las voces en el acorde vii° (considerando que el sol en el bajo, hace parte del pedal) de manera necesaria, debido a la posición en la guitarra y a la poca posibilidad de agregar más notas sin afectar la conducción de las voces o generar una postura innecesariamente complicada.

Original:

3

I **vii°₆**

Tárrega-Llobet:

3

I **vii°_{6/4}**

4

I **V₇(4/3)**

4

I **vii°_{4/3}**

5

I **V₇(6/5)**

5

I **V₇(6/5)**

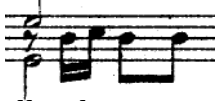
Figura 15...

Original:

Tárrega-Llobet:



Continuación Figura 15

Vale la pena agregar que únicamente en el compás 3, se mantiene el patrón ostinato de la mano izquierda de la versión de Albéniz  recurriendo además al ligado, así como en otras partes de la frase, entre los tresillos de semicorchea (figura 15, compás 4) o las semicorcheas (figura 15, compases 5 y 6). Otro de los recursos añadidos por Tárrega y Llobet, es el armónico del compás 4 (traste 12) que tiene la intención de ser parte de ese ostinato, sin la total certeza de citarlo. Por último, el timbre característico de la guitarra y sus capacidades instrumentales, hacen posible que en el compás 6, se acuda a la técnica del rasgueado, que indiscutiblemente da un carácter “españolizante” a esta versión.

Los siguientes compases (ver anexos, página 141, compases 11 y 12) constituyen una leve transición a la región de la medianta armónica o tercero bemol (3b): Sib. De acuerdo al análisis de los compases anteriores, algo muy común en la comparación de estas dos versiones es la necesidad de omisión de algunas duplicaciones que resultan realmente imposibles, en primer lugar, por la diferente cantidad de sonidos simultáneos que reproduce la guitarra respecto al piano y en segundo, por las posiciones donde se han realizado las versiones y las complejas posturas que resultarían al modificarlas. Respecto a los dos compases idénticos, que contienen una escala con tendencia al modo Locrio (figura 16, compases 13 y 14), esta versión para

guitarra optó por darle prioridad a la escala y no realizar complicadas maniobras para mantener el ostinato de la mano izquierda.

Original:



Tárrega-Llobet:

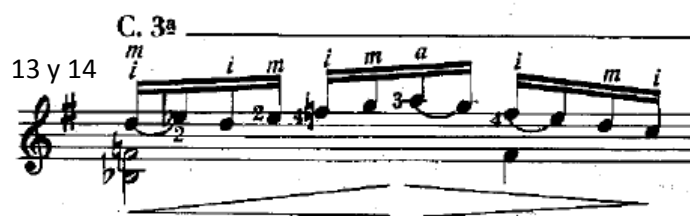


Figura 16

La forma de transcripción es la misma para los compases que retornan a la tonalidad original (figura 17), con la excepción de la continuidad del ostinato como parte de la priorización de la melodía (voz superior) o de los elementos cromáticos característicos en lo que podría reconocerse como la voz superior de la mano izquierda. Para regresar a la tonalidad original, Albéniz termina con una reiteración de la tónica a manera de ostinato (17.2) de forma ascendente, desplegándola en todas sus inversiones, añadiendo entre ellas aproximaciones cromáticas a la 3ra y 5ta, aunque omitiendo completamente la melodía, parte fundamental de esta frase (figura 17.1, mano derecha) para finalmente cerrar la frase con una aumentación rítmica y una reducción en la textura (figura 17.3).

Original:



Tárrega-Llobet:

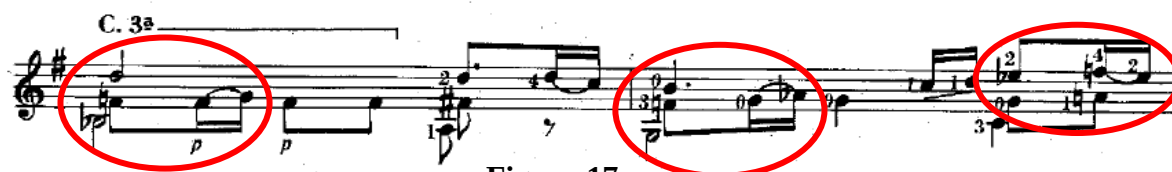
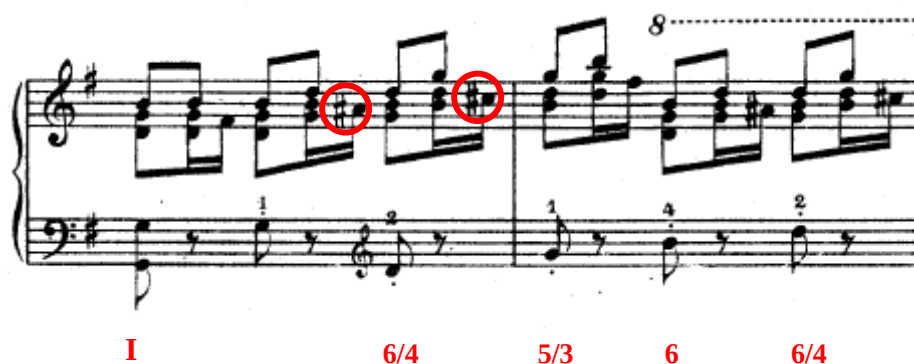


Figura 17

Original:



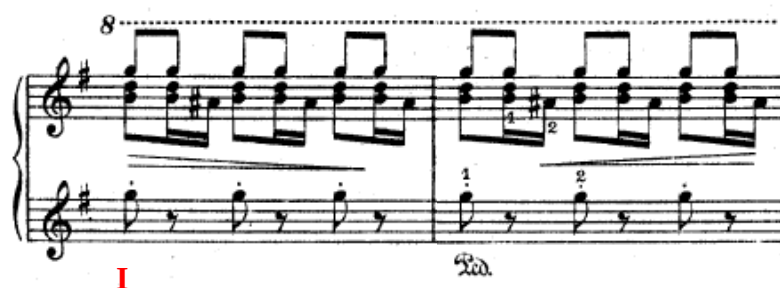
Tárrega-Llobet:



Figura 17.1

Ostinato en el acorde de Tónica:

Original:



Tárrega-Llobet:



Figura 17.2

Original:**Tárrega-Llobet:****Figura 17.3**

Albéniz inicia la segunda sección en la región de la submediante bemol (Mib), retomando el tema inicial (primeros 6 compases después de la introducción) totalmente transportado y utilizando los dos últimos compases en Mib, como puente cromático para repetir este tema ahora en la dominante de la tonalidad inicial (Re). Debido a la dificultad que se presenta al tocar en esta nueva tonalidad (Mib), por no poder disponer de las cuerdas al aire y tener que recurrir a posiciones complicadas, la presentación del motivo inicial en la versión para guitarra, omite aún más notas que la primera vez que fue presentado en la tonalidad inicial (Sol), sin embargo, la estructura de los acordes y el carácter mismo de la sección no encuentran modificaciones sustanciales que atenten contra la versión original. La omisión del ostinato rítmico-melódico de la mano izquierda y la priorización de la melodía con leves cambios en el acompañamiento armónico, sigue siendo el recurso principal para el arreglo.

Para la segunda parte de la segunda sección (B) (ver anexos, página 142, compás 28 en adelante) la cual presenta el motivo una vez en la dominante, las posibilidades se expanden, por ser Re mayor una tonalidad más afín a la guitarra y por la scordatura elegida, que permite que la nota más grave de acompañamiento para los acordes, sea el Re de la sexta cuerda. Así mismo, al final de esta sección, Albéniz utiliza el recurso cromático de la dominante siete con quinta bemol (figura 18.1) alternado con la tónica (Re) y retoma la introducción y el motivo inicial en la tonalidad original (figura 18) (Sol) a través de una escala frigia (figura 18.2) y seis compases de transición divididos en: dos compases de desdoblamiento de la tónica (Re) en sus inversiones, alternada con el acorde completamente disminuido (recurso armónico de intercambio modal) en el último tiempo de cada compás (figura 18.3); los dos compases de introducción transportados a la tonalidad (Re) (ver anexos, página 145); y dos compases que si bien se remontan a la aumentación rítmica y la reducción de textura (ver anexos, página 141, compases 20 y 21), esta vez funcionan como el clímax para retornar a la primera sección (A).

Tárrega-Llobet:



Figura 18

Original:



D: I V7-5

Tárrega-Llobet:



I V7-5

Figura 18.1

Original:



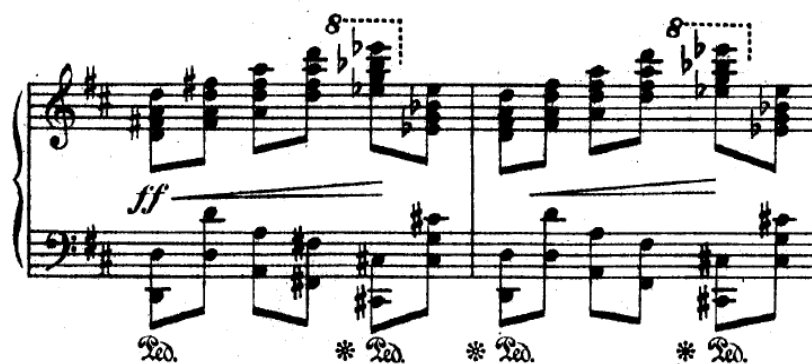
Tárrega-Llobet:



Figura 18.2

Escala frigia, donde se ha priorizado la voz superior. Constituiría una dificultad, mantener las dos voces a distancia de sextas, por la velocidad y los problemas en digitación.

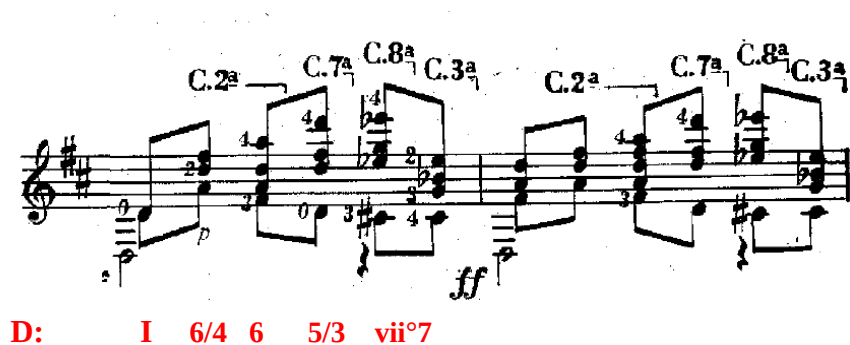
Original:



D: I 6/4 6 vii°7

Figura 18.3...

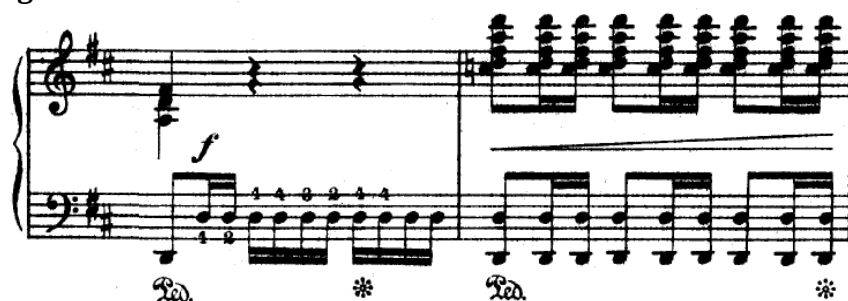
Tárrega-Llobet:



Continuación Figura 18.3

Los compases de introducción transportados a Re mayor, han sido omitidos ya que poseen las mismas características de transcripción que los compases de introducción originales.

Original:



Tárrega-Llobet:

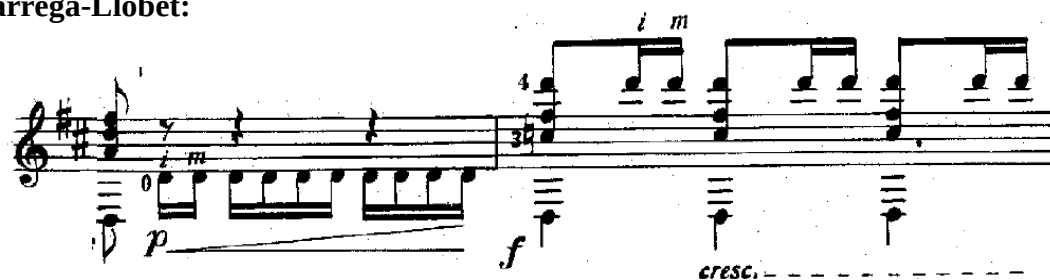


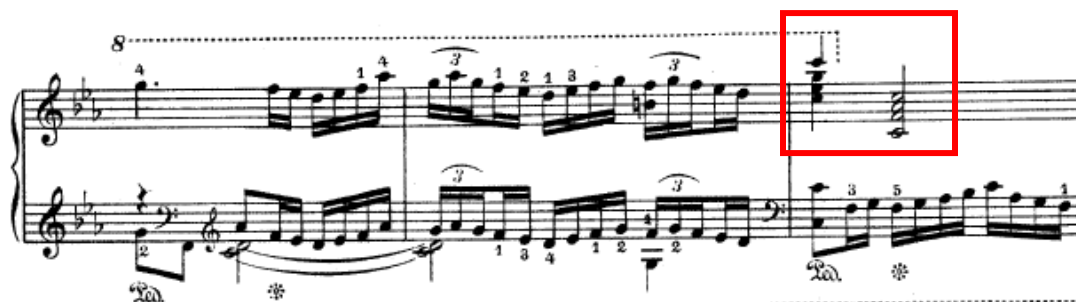
Figura 19

En estos compases (figura 19) donde se toma la dominante nuevamente como tensión para regresar a la sección inicial (A), se evidencian las omisiones obligatorias en la guitarra, debido a

la posición y al limitado número de notas simultaneas; además de la clara citación del motivo de finalización de la primera sección.

Para la tercera sección (C), que transita por la región de la subdominante menor (Do menor), característica modulación pasajera de la península ibérica, al igual que los intercambios modales y las medianas cromáticas; el análisis se torna un poco más sencillo, debido a que gran parte de esta sección, está compuesta por octavas entre las dos manos, por lo que para la guitarra es un poco más fácil elegir, presentando con pocas modificaciones y/u omisiones los acordes acompañantes (figura 20).

Original:



Tárrega-Llobet:

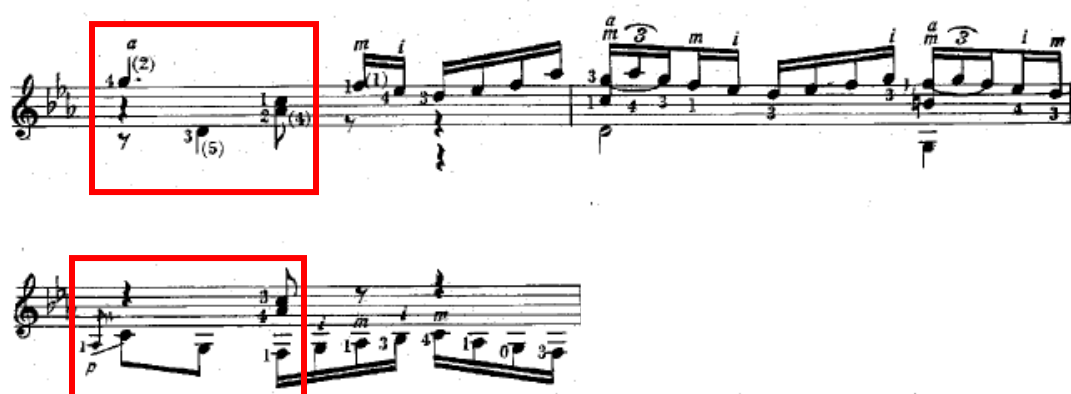


Figura 20

Para el compás 82 (figura 21), se aprecia un cambio sustancial en la densidad de los acordes y la textura, reduciendo todo a un arpeggio ascendente sobre la tónica y el recurso tímbrico de los armónicos para el acorde de dominante, frente a arpeggios descendentes en semicorcheas, acompañados por la mano izquierda con octavas en la dominante.

Original:

Tárrega-Llobet:



Figura 21

Lo mismo ocurre en el compás 90 (figura 22) donde se ha repetido la frase anterior con algunas variaciones, entre ellas, el cambio de los armónicos por otro arpeggio, esta vez descendente.

Tárrega-Llobet:



Figura 22

Los siguientes ocho compases de esta sección (ver anexos, página 146), están divididos en dos frases paralelas similares de 4 compases, que constituyen una dificultad expresiva para el intérprete por tratarse de un pasaje lento con complicadas células rítmicas. Sin embargo, gran parte de las estructuras, acordes y notas, han sido conservados y solamente modificados de acuerdo a la posibilidad del instrumento. Al cerrar la frase para retomar la parte inicial de la

tercera sección (figura 23), la comparación resulta sorprendente, pues se han mantenido intactas las octavas entre las dos manos en el contrapunto 2:1, así como el final, que es tomado del cierre de la primera sección, donde se presenta la aumentación rítmica, a diferencia de que aquí no está presente.

Original:



Tárrega-Llobet:



Figura 23

La repetición de la tercera sección (C) se da completamente igual, esta vez sin realizar la repetición que contiene variaciones, con el fin de incluir los compases donde se desdobra el acorde de tónica en sus inversiones y que además, contienen aproximaciones cromáticas hacia la

tónica (sensible), 3er y 5to grado de la tonalidad original (Sol) para dar paso nuevamente al tema inicial del rondó (primera parte de la sección A) y posteriormente finalizar la obra. Los únicos cambios por agregar, están incluidos en los últimos tres compases de la obra (figura 24), donde se nota una clara diferencia entre las densidades de los acordes y donde se agrega nuevamente como recurso estilístico usual en los finales de las obras para guitarra, los armónicos y el rasgueo, característico de la música española.

Original:



Tárrega-Llobet:



Figura 24

3.3 All of me – Roland Dyens

Escrita por Gerald Marks y Seymour Simons en 1931 (alrededor de la gran depresión), “All of me” pertenece a un grupo de reconocidos temas o canciones populares llamados estándar²⁴, utilizados como punto de partida en el complejo mundo del jazz, bien sea por su “sencillez” a la hora de impartir una clase de improvisación, rearmonización o acompañamiento; o como parte del repertorio inicial de los diferentes formatos del jazz. Este estándar está incluido en algunas de las numerosas versiones del “Real book”²⁵.

²⁴ Tema musical que ha adquirido cierta popularidad en el género del jazz y que ha sido objeto de numerosas versiones

²⁵ Recopilación de partituras de piezas musicales de jazz realizada por los estudiantes del Berklee College of Music durante la década de 1970.

Sobre los compositores, así como del estándar, no hay mucha información disponible gracias a que en su momento, pertenecían a corrientes populares no muy aceptadas por los músicos de academia o músicos de la élite, sin embargo, de Gerald Marks, podemos decir que nació el 13 de octubre de 1900 en Saginaw, Michigan; publicó más de 400 canciones (de casi 1000 escritas), siendo “All of me” la más reconocida de sus co-elaboraciones e hizo parte de los compositores y productores centrados en la ciudad de Nueva York, que dominaron la música popular estadounidense durante los últimos años del siglo XIX hasta el inicio del XX²⁶. Recibió varios honores de la Universidad de Charleston, Virginia Occidental, la Fundación del Patrimonio Americano, el Departamento de Defensa, la Capilla de los Cuatro Capellanes, B'nai B'rith y la Fundación ASCAP, entre otros.

Por otro lado, Seymour Simons, el coguionista con Marks de "All Of Me", nació en Detroit en 1896. Recibió una licenciatura en ciencias de la Universidad de Michigan y se desempeñó como segundo teniente en la Fuerza Aérea del Ejército en la Primera Guerra Mundial. Tras ser licenciado de las fuerzas armadas, se hizo muy conocido en el área de Detroit como pianista, compositor y director de orquesta. Durante la década de los años 20, escribió material especial para varios artistas, entre ellos, Nora Bayes y Elsie Janis. Trabajó en el negocio de producción y reserva de radio desde 1928 hasta 1932 y operó su propia orquesta tocando para estaciones de radio durante los primeros años 30. (Ostien, 2006)

El tema fue cantado inicialmente por Belle Baker, grabado por Ruth Etting y posteriormente versionado por numerosos artistas como Frank Sinatra, quien lo grabó en 4 ocasiones, cada una con diferente interpretación, Louis Armstrong, quien lo hizo parte de su lista de canciones a lo

²⁶ Para este grupo de reconocidos músicos, compositores y productores, se designa el termino Tin Pan Alley. También fue el apodo que se le dio a la calle donde trabajaron muchos editores de música durante el período de 1880 a 1953.

largo de toda su carrera y la presentó durante su gira de tres meses por Europa con “His All Stars” en 1955, Michael Bublé, Billie Holiday, Django Reinhardt y Willie Nelson. (Micucci, 2017)

La versión escogida para el análisis de esta pieza, está incluida en el álbum “Night and day visite au jazz” y fue escrita por el maestro francés Roland Dyens. Fue lanzado el 30 de Julio de 2003 por el sello discográfico GHA Records y contiene 10 piezas estándar de jazz, arreglados por el maestro para guitarra solista, siendo “All of me” el primero de la lista. A continuación, la nota explicativa agregada en el CD original:

"Soy un visitante del jazz, un amigo entre los amigos que tomaron el gran placer de organizar la guitarra y el registro de diez grandes estándares americanos. Mucho más allá de un género definido - por grande que en virtud de su propia historia - el jazz al principio no evoca una cierta aproximación, casi una filosofía de la música, incluso se podría hablar de "jazz-actitud" para expresar esta flexibilidad y libertad de tono que lo caracterizan tan bien.

Estos grandes clásicos, antes de hacer su entrada oficial al Real Book, fueron en su mayoría simples canciones tomadas de comedias o películas musicales de los años 40 y 50, a menudo precedidas por largas presentaciones en el estilo sorprendentemente clásico. Eludidos en la mayoría de las versiones, estos "versos" que abren maravillosamente algunos de estos temas legendarios (I love Paris o Over the Rainbow para nombrar solo estos dos títulos) están, no obstante, firmemente unidos a la génesis de estos grandes estándares, y restablecer el rastro me pareció tan natural como oportuno, casi una tarea musicológica.

Quien sea que seas, guitarrista loco o apasionado del jazz, estoy feliz de invitarte a este mundo mágico²⁷".

Roland Dyens (Dyens R. , 2003)

Dyens nació el 19 de octubre de 1955 en Túnez y falleció el 29 de octubre de 2016. Considerado uno de los mejores guitarristas del mundo del siglo XX y parte del XXI, mantuvo en su estilo compositivo e interpretativo un rasgo polifacético, pasando desde lo académico, clásico, contemporáneo, hasta algunas versiones de jazz y transcripciones de temas latinos populares. En 1976, obtuvo su Licencia de Concierto de la Escuela Normal de Música de París, después de haber empezado los estudios de guitarra a la edad de nueve años y haber sido estudiante del maestro Alberto Ponce. Obtiene el primer puesto en armonía, contrapunto y análisis luego de seguir la enseñanza del compositor y director de orquesta Désiré Dondeyne.

Además de este premio, recibió el Premio Especial en el Concurso Internacional Città di Alessandria (Italia) y el prestigioso Grand Prix du Disque de la Academia Charles-Cros, ambos ganados por el homenaje a Villa-Lobos; la "Chitarra d'Oro 2006", 5 estrellas para su recital de Winnipeg del 6 de octubre de 2007, "Premio per la Composizione" en el II Festival Internacional Città di Fiuggi, entre otros...

Tango en Skai, Libra Sonatina, Songe Capricorn, 20 letters, Homenaje a Frank Zappa, Homenaje a Villalobos y otras tantas, son algunas de sus más reconocidas composiciones, realizando trabajos para diferentes formatos como conjunto de guitarras, cuarteto de guitarras o guitarra, flauta y cuarteto de cuerdas. (Dyens L. , 2017)

²⁷ Traductor: Santiago Serrato

El hecho de que la partitura original, la pieza que aparece en la página 16 de la quinta edición del “Real Book”, esté escrita en la tonalidad de Do mayor, representa una ventaja para el trabajo del guitarrista compositor o arreglista, ya que esta tonalidad resulta afín con la mayoría de instrumentos y permite mantener la versión en la tonalidad original.

Una de las características de las composiciones o arreglos de Dyens, es la capacidad que tiene para explotar los recursos tímbricos del instrumento, por medio de técnicas contemporáneas en ambas manos; además, su claridad a la hora de plasmar cada una de ellas, en pequeñas introducciones a la interpretación. En este caso, el arreglo inicia dando indicaciones claras de velocidad, dinámica e interpretación (figura 25).

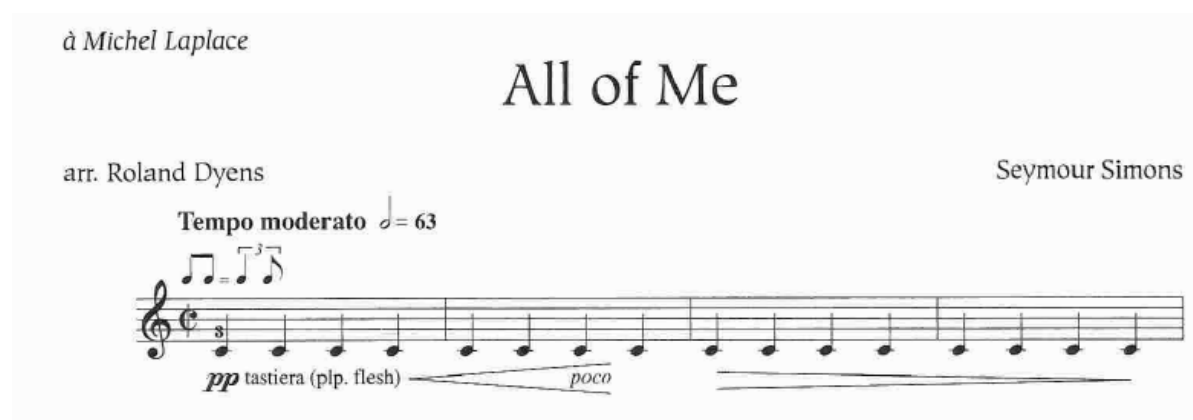


Figura 25

Sugiere un “tempo moderato” para el compás de 2/2 con la equivalencia metronómica de blanca igual a 65, añadiendo la forma de interpretar las corcheas como corcheas swing²⁸ y la palabra “tastiera” junto con “(plp.flesh)” ambas también características de su interpretación y que quieren decir, en primer lugar, que la mano debe ser apoyada entre los trastes 13 a 18 (Henao, 2013, p.21) y que la cuerda debe ser pulsada solo con la yema y no con la uña (figura 25.1).

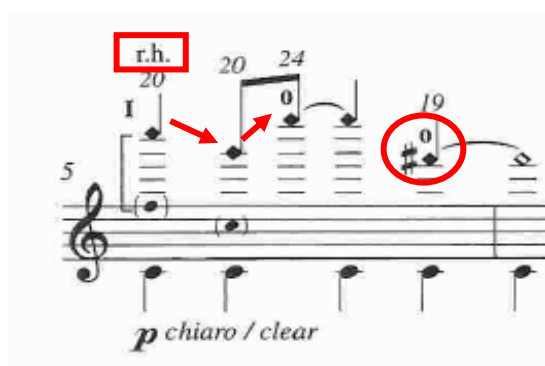
NOTATION

²⁸ Forma característica del Jazz heredada del blues, que consiste en modificar la duración natural de las corcheas aproximándolas a un tresillo conformado por una negra y una corchea.

Figura 25.1

En esta introducción escrita por Dyens, el Do de la 5ta cuerda como ostinato, representa durante 12 compases, la mezcla entre la percusión y el contrabajo, complementos de un trio o un cuarteto de jazz, así como la introducción auditiva a la tonalidad, recurso bastante audaz con fines acústicos y tímbricos. Encima de este ostinato, Dyens utiliza el recurso técnico de los armónicos (específicamente indicados para la mano derecha), presentando el tema inicial con una leve variación en la dirección melódica y una alteración (Fa#) que debido al contexto podría interpretarse como una insinuación del modo Lidio²⁹ o simplemente como una sensibilización del quinto grado (Sol) (figura 26).

Dyens:



Real book:

**Figura 26**

²⁹ Nombre que se le da al modo que se forma partiendo desde el cuarto grado del modo Jónico (Mayor). Escala mayor con el cuarto grado alterado medio tono de manera ascendente.

A partir del compás 13, comienza el tema central con el acompañamiento armónico original del estándar y la inclusión del ritmo que le da el carácter de jazz (figura 27). La melodía original del estándar se encuentra con total claridad sobre los diferentes acordes y patrones de acompañamiento añadidos por Dyens, complementando los compases donde la melodía utiliza figuras de larga duración como una blanca ligada a otra o a una redonda, por medio de cromatismos o notas que insinúan la llegada del siguiente acorde casi como anticipación.

Dyens:

Real Book:

Figura 27

Para este momento, Dyens ha utilizado diferentes términos para las dinámicas (figura 28), procurando ser claro, sin alejarse de las dinámicas convencionales, aunque realizando cambios súbitos y muy seguidos; manteniendo cierta meticulosidad en su intención de interpretación, usando además para este mismo fin, los recursos de articulación que se han convertido en un lenguaje propio dentro de sus obras.

Dinámicas:

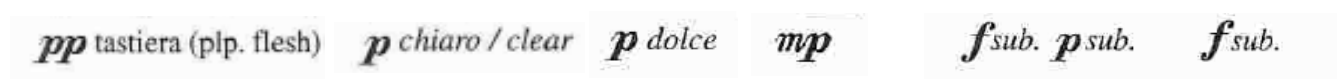


Figura 28



Figura 29



Figura 29.1



Figura 29.2

Propone “legato sempre” para los tresillos y en general para la melodía (figura 29). Este recurso de articulación permite que no se generen “piques” o cortes en el tema, manteniendo la sonoridad de los acordes y el carácter del motivo.

En este caso el portamento (figura 29.1), recurso de articulación que se utiliza para evitar los cortes entre notas que se desplazan ascendente o descendentemente, también obedece al recurso técnico del ahorro de movimiento, manteniendo el dedo 3 sin levantar del instrumento.

Este recurso es muy usual en las composiciones de Dyens (figura 29.2) y hace referencia a intentar evitar o al menos minimizar cualquier sonido no-musical, que se genere a partir del desplazamiento del dedo (en este caso el dedo medio de la mano izquierda) encima de la misma cuerda.³⁰

Continuando con el tema original, acompañado por la armonización y el ritmo, se puede observar también la forma en que Dyens utiliza los acordes con densidades de 3, 4 y hasta 5 notas (figura 30), al mismo tiempo que hace uso del recurso estilístico del jazz, llamado “walking bass”³¹ (figura 30.1), generando dificultades a la hora de la interpretación gracias a la polirritmia³² (figura 30.2), pero manteniendo las posibilidades del instrumento sin atentar contra la integridad física del intérprete.

“Walking bass”:

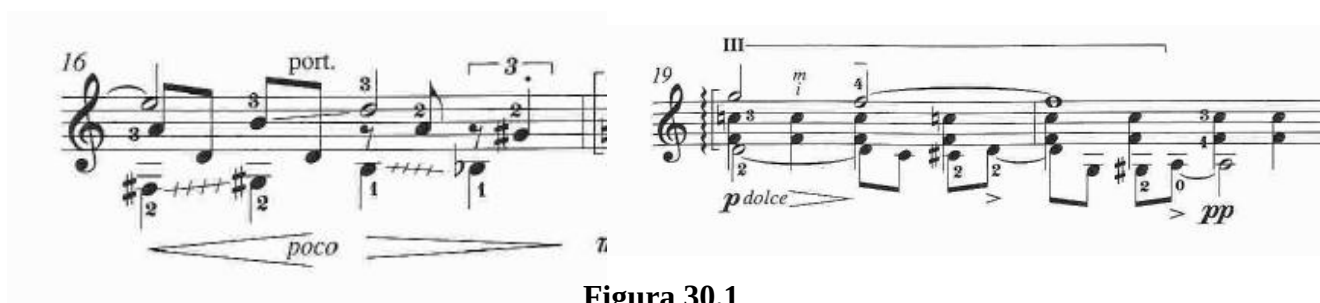


Figura 30.1

Polirritmia:



³⁰ “trate de evitar o al menos minimizar, cualquier sonido no musical resultante del movimiento entre las dos notas tocadas en la misma cuerda del bajo, levantando el dedo verticalmente al final de su duración, para colocarlo de nuevo inmediatamente después en la siguiente posición para tocar”. Fragmento extraído del componente de notación incluido al inicio de la mayoría de partituras de Dyens.

³¹ Técnica de acompañamiento empleada usualmente por bajistas y contrabajistas de jazz. Su objetivo principal es delinear la progresión armónica del tema mediante figuras rítmicas no sincopadas, creando la sensación de movimiento, de ahí su nombre.

³² Uso simultaneo de dos o más ritmos contrastantes

Figura 30.2

Acordes:



Figura 30

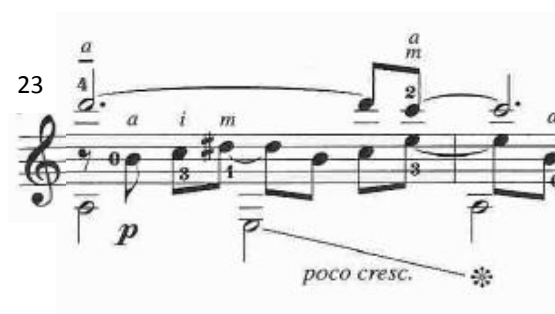


Figura 30.3

Otro de los símbolos que hacen parte del lenguaje interpretativo de Dyens (figura 30.3) y que se refiere al corte preciso del sonido, evitando la interferencia y posible disonancia con otra nota o acorde.

A lo largo de esta primera exposición del tema, Dyens utiliza variados recursos técnicos e interpretativos que le aportan suficiente complejidad a la pieza, además de coloridos pasajes armónicos con distintos tipos de disonancias, cromatismos y la grata sensación de escuchar un formato de jazz a través de la guitarra.

Compases 11 y 18 de “El choclo” (figura 32.1):

Figura 32



Figura 32.1

Compás 4 de “Tango en Skai” (figura 32.2):



Figura 32.2

Compases 22, 27 y 38 de “All of me” (figura 32.3):

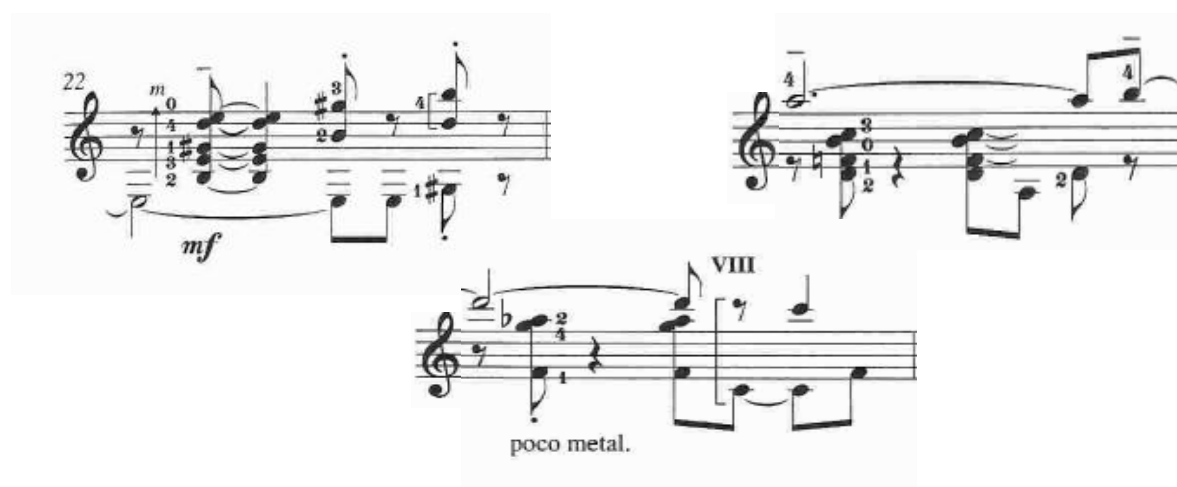


Figura 32.3

La única diferencia sustancial en la repetición del tema, se encuentra en el compás 61 donde se desplaza rítmicamente la melodía del primer compás (figura 33) (compás 13).

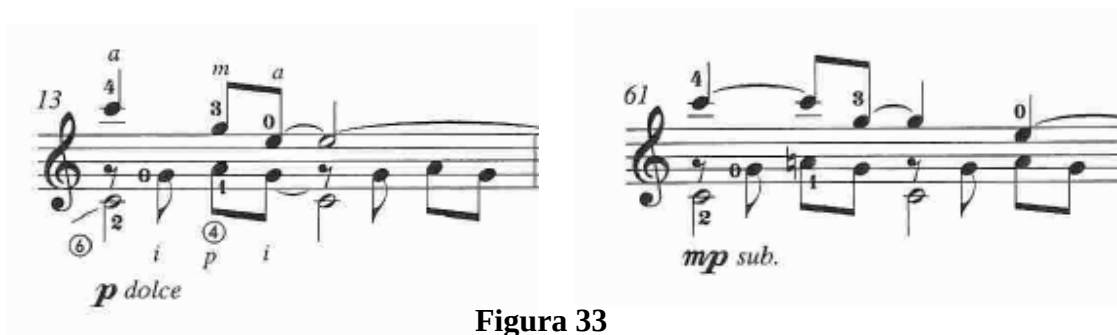


Figura 33

Antes de realizar la modulación diatónica hacia la submediante mayor (La), a través de un compás de dominante y séptimo con séptima, Dyens ya ha utilizado numerosos recursos que demuestran el vasto conocimiento que posee sobre el instrumento. Varios de ellos son técnicas que implican el desplazamiento de la mano derecha hacia el puente (poco metal.) o la tastiera (dolce), de articulación que sugieren delicadeza en los cambios (portamento, portamento lento) o sonidos abruptos (secco), así como efectos propios de los instrumentos con diapasón (glissando, glissando lento).

Hablar acerca de la armonía usada por Dyens en cualquiera de sus arreglos tomaría un capítulo completamente aparte. El motivo se traslada a la nueva tonalidad manteniendo los recursos interpretativos, aunque variando el acompañamiento rítmico y armónico. Para esta sección (figura 34), Dyens intensifica el componente rítmico a través de numerosas síncopas y polirritmia, que además añaden densidad a la textura manteniéndola la mayor parte del tiempo por encima de tres voces, sin dejar a un lado los repentinos cambios de dinámica.

Motivo transportado a A mayor, con desplazamiento rítmico y variaciones melódicas

Síncopa

pp sub. *mf* *sf secco* *pp sub. quasi niente* *mp dolce*

Acordes de 3 o más sonidos

Síncopa

Síncopa

Polirritmia

Figura 34

Para retornar a la tonalidad original, Dyens utiliza el recurso de los armónicos en el tema central, generando una atmosfera cálida, contrastante con los acordes que en el siguiente compás y a través del rasgueo del pulgar derecho, se forman al ir añadiendo cuerdas y por lo tanto notas; y la progresión de acordes invertidos que están por encima del “Walking bass”.

En el compás previo al retorno a Do mayor (figura 35), Dyens utiliza de nuevo una progresión de acordes alterados cromáticamente, que si bien no tienen totalmente una relación de funciones tonales, obedecen al lenguaje del jazz y generan una interesante conexión armónica entre una y otra tonalidad.

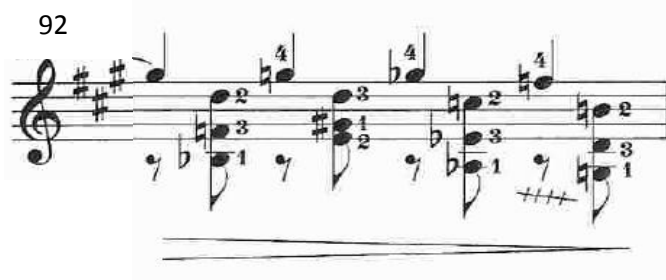


Figura 35

Para la última presentación del tema (figura 36), que prepara el final de la pieza, Dyens “recicla” material armónico y de acompañamiento, variando ocasionalmente la dirección melódica. Utiliza el motivo de acompañamiento que estuvo presente durante toda la pieza y cita los armónicos iniciales para lo que podría considerarse el “Turnaround³³”, de no ser porque en este caso no hay un retorno al tema inicial ni un paso a otra sección.

³³ Usualmente el “Turnaround” es un pasaje o los dos últimos compases de una sección, que conducen a otra que normalmente será la repetición de la anterior o el tema completo.

109

112

116

119

pulp. *p* *sempre*

r.h. 20 24 19

répéter ces 4 mesures
en disparaissant peu à peu...
repeat these 4 measures,
getting gradually quieter

la main droite rejoint peu à peu la main gauche...
the right hand slowly moves to join the left hand

ca 3'50"

Motivo de acompañamiento recurrente

Armónicos presentes en la introducción

Figura 36

Las dos anotaciones del final (figura 36) hacen referencia, en primer lugar, a repetir los últimos cuatro compases haciendo uso del efecto de decrecer gradualmente y al mismo tiempo y en segundo lugar, mover la mano derecha lentamente, hasta encontrarse con la izquierda, generando múltiples timbres a lo largo de la repetición.

Dyens consigue a lo largo de este arreglo, dejar nuevamente la clara sensación de que la guitarra y en general los instrumentos armónico-melódicos, son un amplio abanico de posibilidades en

cuanto a recursos técnicos y estéticos; demuestra la capacidad de acercarse a los formatos populares a través de la capacidad de simultaneidad del instrumento como solista. La complejidad a la hora de interpretar este arreglo, va más allá de la capacidad interpretativa o la dificultad física y técnica, se sumerge en las ideas de composición y el entendimiento musical del intérprete, llevando consigo una responsabilidad intrínseca de análisis y conciencia integral y profesional.

Para finalizar, Walter Aaron Clark en su investigación sobre Tárrega titulada “Francisco Tárrega y el arte de la transcripción para guitarra”, propone una serie de pasos que funcionan como la guía adecuada para la iniciación del arreglista.

Lo primero que uno debe entender es las diversas fortalezas y debilidades del instrumento. Estos determinan en gran medida qué tipo de música será adecuada para la transcripción y cómo se hará. La guitarra es capaz de gran sutileza en la producción de tonos. Es un instrumento de calidad más que cantidad de sonido. Puede tocar muy suavemente, pero no puede competir con un violín, piano o trombón en términos de la energía acústica que puede generar, la intensidad dinámica de la que es capaz. Los sonidos más fuertes en una guitarra se producen rasgueando las cuerdas, una técnica conocida en español como rasgueo. Sin embargo, aunque esta técnica es común en los estilos de guitarra popular como el flamenco, y era típica de la música de guitarra de la época barroca, dejó de ser una característica de la música compuesta para guitarra durante las épocas clásica y romántica, solo recurrente en el siglo XX, y luego en un intento deliberado de imitar el flamenco. Para todos los propósitos prácticos, un guitarrista no puede tocar más de seis notas a la vez, y, excluyendo los armónicos, estas notas deben estar dentro de un rango de tres y media octavas. Algunas guitarras tienen siete, ocho o

incluso diez cuerdas, por lo que hay algo de latitud, pero la guitarra clásica estándar tiene seis cuerdas. La guitarra en realidad suena una octava más abajo de lo que está escrito, y en términos de su rango y registro, es esencialmente un chelo desplumado que se sostiene horizontalmente. Para reproducir música escrita para instrumentos con un rango más amplio o más cuerdas, incluyendo el laúd y el piano, a menudo es necesario transponer ciertas notas hacia arriba o hacia abajo una octava o dos, para que quepan dentro del rango de la guitarra. Especialmente con las obras de Bach para el laúd barroco, con su número mucho mayor de cuerdas, se convierte en algo así como exprimir tres cargas de notas en un solo automóvil. Los resultados no siempre son complementarios para el guitarrista, ¡ni para la música en sí misma! Una solución obvia a este dilema, por supuesto, es transcribir trabajos tan difíciles para más de una guitarra. Esto permite no solo que se toquen más notas sino también una mayor complejidad en las texturas contrapuntísticas. Y el rango del instrumento puede expandirse empleando guitarras más pequeñas o más grandes.

En cualquier caso, algunas de las decisiones cruciales que debe tomar un transcriptor son las siguientes:

1. Si agregar o quitar notas. En el caso de las partitas de violín solo de Bach o las suites para violonchelo no acompañado, en realidad puede ser necesario agregar notas para completar las armonías explícitas o implícitas, para que la música parezca más natural en la guitarra, que es básicamente cordal en lugar de melódico. Sin embargo, las obras de piano inevitablemente requieren un poco de poda de notas. Si algunas notas se han duplicado en la octava, estos son los candidatos más probables para la omisión. Si no hay duplicaciones disponibles, el transcriptor tiene que decidir qué notas en la armonía son

menos importantes, y esto puede conducir a decisiones controvertidas, especialmente si el transcriptor tiene una comprensión inestable de la armonía.

2. Si se debe cambiar o mantener la clave original. La guitarra solo puede sonar resonante en un puñado de tonalidades. Estas corresponden a las cuerdas al aire de la guitarra. En pocas palabras, entre más cuerdas al aire, más resonante es el instrumento. Las cuerdas abiertas son Mi, La, Re, Sol, Si y Mi. Las mejores notas para la guitarra son, como es lógico, estas. Algunos otros, como Do o Fa también funcionan, porque al menos una de las notas del acorde tónico es una cuerda abierta (Sol, Mi o La, respectivamente). Las tonalidades que contienen más de cinco sostenidos o tres bemoles proporcionan pocas, si es que hay, cuerdas al aires en la mayoría de acordes importantes, y la mano izquierda está retorcida en forma de pretzel al tener que cubrir tantas cuerdas a la vez, lo que lleva a una resonancia menos que satisfactoria, ¡sin mencionar la fatiga!

3. Si cambiar el ritmo y las notas. Algunos patrones de arpeggio no funcionan en la guitarra simplemente porque uno tiene solo cuatro dedos en la mano derecha. Es posible que haya que cambiar estos patrones para que sean idiomáticos para el instrumento. Además, algunos pasajes de escala pueden ser demasiado rápidos y deben simplificarse, o algunas texturas polifónicas complejas dominadas por la alteración de los ritmos o la reducción de notas. A veces es necesario acelerar los ritmos, porque el sonido de la guitarra muere muy rápido, y cualquier nota más larga que una nota completa a un tempo moderado es básicamente poco práctica. La repetición de notas es la solución consagrada a su decadencia rápida. Esto también implica tempo. A veces, una pieza es demasiado difícil de ejecutar al tempo rápido original, o puede que tenga que acelerar el tempo para compensar las notas muy largas.

4. Adaptación del fraseo idiomático, articulación y otras indicaciones. El fraseo y la articulación no siempre se traducen de un idioma a otro. Un violinista puede hacer cosas con su arco en este sentido que son imposibles en la guitarra. Del mismo modo, la guitarra no tiene un pedal, por lo que un transcriptor de música de piano tiene que traducir de algún modo las marcas de los pedales a los ritmos que funcionan en la guitarra. (Clark, 2006, p.9-12)

Conclusiones

A lo largo de los años, una de las consecuencias más notorias de haber recurrido a la práctica de los arreglos sea como transcripciones o como versiones, es la ampliación del repertorio no solo de la guitarra, sino de instrumentos que de tener 200 años de existencia como el saxofón, son considerados aún muy nuevos para la cantidad de compositores que se dedicaron a escribir conciertos, estudios, sinfonías y piezas solistas para violín, violonchelo y demás instrumentos considerados más antiguos.

Parte de esas piezas que han pertenecido a los programas de concierto durante cientos de años, han sido el puente de conexión de diferentes obras maestras de un instrumento a otro, teniendo en cuenta que han sido producto de la fama que obtuvo esa misma obra de arte por su notoria conexión con el público y su capacidad de condensar suficientes elementos, en este caso musicales, de una manera ordenada y sobresaliente entre sus contemporáneas.

Sin embargo, esas piezas han empezado a ser desplazadas de los programas de concierto, añadiendo en cambio, obras originales del instrumento, obras que se han escrito bajo las condiciones y numerosas posibilidades que tras años de estudio en la interpretación, han empleado los compositores contemporáneos, constituyendo además, otra de las razones. A pesar de no ser este momento la época dorada de la guitarra, podría decirse que han surgido desde mediados del siglo XX, compositores más interesados en ampliar el repertorio de un instrumento que ha demostrado que además de ser uno de las más aventajados en cuestión de acompañamiento, tiene un gran espectro de posibilidades que lo acercan al terreno de la simultaneidad, retornándonos a la idea clásica planteada por Sor: considerar a la guitarra una orquesta.

A continuación, será presentada una posible comparación cronológica entre programas de concierto de diferentes épocas.

Programa de concierto

1ra parte:

- | | |
|--|--------------------|
| 1. Melodía de las vísperas sicilianas | Verdi. |
| 2. Fantasía de marina | Arrieta. |
| 3. Gran tremolo | Gottschalk. |
| 4. Fantasía española | Tárrega. |

2da parte:

- | | |
|---------------------------------|-----------------|
| 1. Célebre Gavota | Arditi. |
| 2. Polonesa de concierto | Arcas. |
| 3. Carnaval de Venecia. | Tárrega. |

3ra parte:

- | | |
|--------------------------------|------------------|
| 1. Motivos heterogéneos | Tárrega. |
| 2. Scherzo y Minuetto | Prudent. |
| 3. Gran marcha fúnebre | Thalberg. |
| 4. Aires nacionales | Tárrega. |

El anterior es un programa de concierto de Francisco Tárrega, realizado en Cádiz el 10 de mayo de 1888³⁴, donde se encuentran subrayadas al menos dos piezas por cada una de las partes del concierto, debido a que son arreglos o transcripciones realizadas en la época y que eran incluidas

³⁴ (Wade, 2018)

por los intérpretes debido a su popularidad y en especial a la falta de obras de concierto para la guitarra.

PROGRAMA		
PARTE PRIMERA		
Capricho Árabe.	}	Tarrega
Minueto.	}	
Mazurka	}	Chopin
Nocturno.	}	
PARTE SEGUNDA		
Au soir		Schumann
Dos bourrées.		Bach
Andante en «re» menor		Haydn
Sonata op. 13, adagio.		Beethoven
PARTE TERCERA		
Deuxième arabesque		Débussey
Serenata		Malats
Granada		Albéniz
Sevilla		Segovia

Figura 37

Aún Segovia, en un concierto del 6 de mayo de 1913, opta por tocar variadas obras arregladas para la guitarra, incluyendo solo dos originales escritas por Tárrega (figura 37).

Diez años después, el 22 de diciembre de 1923, el panorama se muestra distinto al incluir ahora en su programa de concierto, además de más cantidad de obras originales, un estreno.

Programa de concierto

1ra parte:

- | | |
|-------------------------|---------------|
| 1. Pavana | Luis Milán. |
| 2. Estudio en La | Fernando sor. |
| 3. Andante y Rondó | Fernando sor. |
| 4. Tema con variaciones | Fernando sor. |
| 5. Estudio en La | M. Coste. |

2da parte:

- | | |
|--------------------|-------------|
| 1. Mazurca Arditi. | Tárrega. |
| 2. Estudio en La | Tárrega. |
| 3. Scherzo-Gavota | Tárrega. |
| 4. Romancillo | A. Salazar. |
| 5. Sonatina | M. Torroba. |

3ra parte:

- | | |
|--------------------------------------|--------------|
| 1. Dos canciones populares catalanas | M. Llobet. |
| 2. Homenaje a Debussy | Falla. |
| 3. Peacock-pie ³⁵ | E. Halffter. |
| 5. Sevillana | Turina. |

³⁵ Primera audición

Alrededor de 80 después, en una serie de conciertos realizados por la fundación Juan March, en los meses de octubre y noviembre del año 2002, en un ciclo llamado “Francisco Tárrega y su estela”³⁶, diferentes intérpretes presentan un programa repleto de obras originales para guitarra, que si bien ya poseía un eje central incluido en su título, da una superficial visión de lo que empiezan a ser los conciertos en el siglo XXI (figuras 38 – 38.1 y 38.2).

Francisco Tárrega (1852-1909)		SEGUNDO CONCIERTO	
I		I	
Dos mazurkas Adelita (Mazurka) Mazurka en Sol Sueño Danza mora Capricho árabe Fantasía sobre motivos de La Traviata		Miguel Llobet (1878-1938) Seis Canciones populares catalanas <i>El testament d'Amélia</i> <i>Cançó del lladre</i> <i>Plany</i> <i>La filadora</i> <i>El mestre</i> <i>L'hereu Riera</i> Cuatro Preludios <i>Allegretto (Original)</i> <i>Allegro</i> <i>Allegro non troppo</i> <i>Allegro vivo</i> Tres Piezas de concierto <i>Estudio-Capricho</i> <i>Scherzo-Vals</i> <i>Impromptu (Respuesta)</i>	
II		II	
Tres Estudios Estudio sobre un coral de Haendel Estudio de velocidad Estudio sobre un tema de Alard Tres danzas Minuetto a la antigua Marieta (Mazurka) María (Gavota) Variaciones sobre El Carnaval de Venecia Recuerdos de La Alhambra		Emilio Pujol (1886-1980) Cuatro Piezas románticas <i>Impromptu</i> <i>Preludio</i> <i>Canción amatoria</i> <i>Paisaje (sobre un motivo de Francisco Tárrega)</i> Graciano Tarragó (1892-1973) Seis Piezas españolas <i>Danza mallorquina</i> <i>Murciana</i> <i>Playera</i> <i>Extremeña</i> <i>Cala Montjoi (sardana)</i> <i>Sevillanas</i>	
<i>Intérprete: JOSÉ LUIS RODRIGO, guitarra</i>		<i>Intérprete. JAUME TORRENT, guitarra</i>	

Figura 38

³⁶ (Costas, 2002)

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Andrés Segovia (1893-1987)

Tres Estudios

Oración

Remembranza

Estudio sin luz

Tres Preludios

Lento

Moderato

Allegretto moderato

Daniel Fortea (1878?-1953)

Dos Piezas características

Toledo (nocturno)

Pericón argentino

Emilio Pujol (1886-1980)

El Abejorro

Homenaje a Tárrega

II

Regino Sáinz de la Maza (1897-1981)

Cuatro Obras originales

Baile de muñecas

Meditación

Recuerdo

Minueto

La frontera de Dios

Albada y paisaje

Meditación

Idilio

Romancillo de María Belén

Sacrificio

Canciones castellanas

Petenera y Zapateado

Joaquín Turina (1882-1949)

Homenaje a Tárrega

Garrotín

Soleares

Intérprete: JUAN JOSÉ SÁENZ, guitarra

Figura 38.1

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Francisco Tárrega (1852-1909)

Siete Preludios

Andante sostenuto en Mi mayor

Andante sostenuto en Mi mayor

Allegro moderato en La menor

Andante en La menor

Allegretto en Sol mayor

Andante cantabile en Re menor, "Endecha"

Lento religioso en Re menor, "Oremus"

Javier Costa (1959)

Preludio del recuerdo**

Jaume Torrent (1953)

Homenaje a Francisco Tarrega, Op. 57**

Vicente Roncero (1960)

Preludio de espejos**

Salvador Chuliá (1944)

Preludio-homenaje**

José Antonio Orts (1955)

"Endecha"*

José Zarate (1972)

Trois Bagatelles de nuit**

Carlos Cruz de Castro (1941)

Tres Preludios Tárrega**

Ramón Lazkano (1968)

Ezki*
Ezki*

Salvador Brotons (1959)

Tres Preludis d'homenatge**

Eduardo Pérez Maseda (1953)

Preludio**

Emilio Calandín (1958)

Frammenti uno (Tres Preludios para dos homenajes)**

César Camarero (1962)

Caligrafía**

Ramón Ramos (1954)

Preludi**

Claudio Prieto (1934)

Preludio de Cristal**

* Estreno absoluto

** Estreno en Madrid

Intérprete: JOSÉ LUIS RUIZ DEL PUERTO, guitarra

Figura 38.2

Estas exclusiones de los programas de concierto, sin embargo, no significan que estas obras hayan perdido valor ni que la labor del músico arreglista e intérprete pierda altura, por el contrario, muchas de ellas se han conservado en el repertorio, como parte del proceso de formación o incluso han sido premiadas en reconocidos festivales internacionales. Prueba de ello es Anabel Montesinos, primer premio del XXXVI Certamen Internacional de Guitarra Francisco Tárrega con la obra “Fantasía sobre motivos de La Traviata” en septiembre de 2002.

Por último, para el año 2018, en el marco del VI ciclo de guitarra clásica de Alicante³⁷, varios guitarristas clásicos reconocidos a nivel mundial, fueron invitados a hacer parte del programa de conciertos y clases magistrales. En ellos (figuras 39 – 39.1 – 39.2 y 39.3), se puede evidenciar la diversificación que los identifica, además de una amplia variedad de obras que en general, son originales para la guitarra.

David Russell Programa

S.L. WEISS (1686-1750) – SUITE

Preludio, Allemande, Courente Royale, Tombeau y Allegro

E. GRIEG (1843-1907) – SIETE PIEZAS LÍRICAS

Danza noruega, Elegía, Vals, Melodía Popular, Vals, Canción de cuna y Melodía noruega

J.S. BACH (1685-1750) TRES SINFONÍAS

M. DUNNE (1959) LANDMARKS (dedicado a David Russell)

Camilliola, Canción, Reel Variations

SELECCIÓN DE MÚSICA CELTA

Figura 39

Jordi Savall & Xavier Díaz Latorre Programa

FOLIAS & ROMANESCAS

Diego Ortiz (ca. 1510 – ca. 1570) Folias & Romanescas

Folia – Passamezzo antico, Passamezzo moderno I – Ruggiero, Romanesca – Passamezzo moderno II

Tobias Hume (ca. 1569-1645) Musical Humors

A Souldiers March – Harke, harke Good againe – A Souldiers Resolution

Gaspar Sanz (s. XVII) Peces per la Guitarra

Jácaras – Canarios

³⁷ (Alicante, 2018)

Marin Marais (1656-1728) Pièces de Viole

Prélude – Muzettes I & II – La Sautillante

Alfonso Ferrabosco(1578-1628) Lessons to the Lyra-Viol

Coranto – Whay not here – La Cloche

Robert de Visée (s. XVII) Música per la Tiorba

Chaconne

Mr. De Machy (fl.1665-1692) Pièces de Viole

Prélude en Re

Marin Marais

Les Voix Humaines – Couplets des Folies d'Espagne

Jordi Savall: *Viola de gamba baja de 7 cuerdas* de Barak Norman, Londres 1697Xavier Díaz-Latorre: *Tiorba & guitarra***Figura 39.1**

Paul Galbraith Programa

J.S. BACH (1685–1750) French Suite No. 2 in C minor (trans Em) BWV 813

Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Gigue

A. Scriabin (1872–1915)

Prelude, Op. 2, No. 2 – Prelude, Op. 16, No. 4 – Prelude, Op. 11, No. 17 –

Prelude, Op. 11, No. 21

I. Albéniz (1860–1909)

Torre Bermeja

Mallorca, Op. 202

Sevilla, from Suite Española

F.J. Haydn (1732–1809) Sonata in C#m (trans. Em), Hob.XVI: 36

Moderato; Scherzando; Menuet & Trio

Sonata in E, Hob.XVI: 31

Finale

Figura 39.2

Ricardo Gallén Programa

Flores Chaviano – Sonata

Evocación y Boceto

J.S. Bach – Sonata BWV 1003

Grave – Fuga – Andante – Allegro

M.M. Ponce – Sonatina Meridional

Campo – Copla – Fiesta

Leo Brouwer-Danzas Rituales y FestivasDanza de los Altos Cerros – Habanera Trunca – Guajira (a Ricardo Gallén) – Danza de los Ancestros – Glosas Camperas
– Tango Matrero**Figura 39.3**

Más que concluir de manera absoluta, un trabajo que ha buscado aproximarse al proceso de transcribir, arreglar o versionar una obra que puede estar escrita originalmente para un instrumento solista o determinado formato; el interés de esta última parte de la investigación está enfocado en mencionar algunas de las repercusiones que ha tenido, durante más de 100 años, el hecho de incluir o no, en el repertorio, obras no originales, arregladas para otro instrumento, determinando así, que aún en pleno siglo XXI, es bastante recurrente añadir esas piezas tanto en el proceso de estudiante, como en el programa de concierto.

Anexos

1. Sonata en D mayor, K. 178 (original) – D. Scarlatti.....	137
2. Sonata en D mayor, K. 178 (guitarra) – L. Brouwer.....	139
3. Sevilla (Guitarra) – Tárrega, Llobet.....	141
4. Sevilla (original)- - I. Albéniz.....	148
5. All of me (Estándar) – Simons & Marks.....	157
6. All of me (Adaptación) – R. Dyens.....	158

Sonata in D Major, K. 178

Sources: Venice II 2, Parma VI 28, Münster V 15, Vienna One A 11

XXXVI

Vivo

8

14

20

27

34

41

System 1: Measures 41-47. Treble clef has a key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef has a key signature of one sharp (F#). Measure 41 starts with a repeat sign. Measures 42-46 feature a melody in the treble with dotted half notes and eighth notes, and a bass line with eighth notes and a wavy line. Measure 47 has a wavy line in the bass and a melodic phrase in the treble.

48

System 2: Measures 48-54. The treble clef continues the melody with eighth notes and dotted half notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 54 ends with a repeat sign.

55

System 3: Measures 55-61. The treble clef features a more active melody with eighth notes and quarter notes. The bass clef continues with eighth notes and dotted half notes. Measure 61 ends with a repeat sign.

62

System 4: Measures 62-66. The treble clef has a rapid eighth-note melody. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 66 ends with a repeat sign.

67

System 5: Measures 67-72. The treble clef continues the rapid eighth-note melody. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 72 ends with a repeat sign.

73

System 6: Measures 73-78. The treble clef features a melody with dotted half notes and eighth notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 78 ends with a repeat sign.

Sonata in D major L.162/K.178

⑥-D

Allegro

41 *p*

47 Ossia: C.2 →

(metallic)

52 (son. naturale) C.4 *mp*

58

64 C.7 C.5 C.7 C.5 C.7

69 C.7 C.5 C.7 C.5

74 *tr*

SEVILLA

(SEVILLANAS)

Arreglo para guitarra de
F. TÁRREGA y M. LLOBET

ISAAC ALBÉNIZ

6a. en Re
y 5a. en Sol

The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a box indicating the 6th string is in D and the 5th string is in G. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is marked with a forte *f* dynamic and includes a *C. 7ª* (Capo 7th fret) instruction. The second staff has a piano *p* dynamic and includes a *C. 10ª* (Capo 10th fret) instruction. The third staff features a *rasgueado* (strummed) section. The fourth staff includes a *C. 10ª* instruction. The fifth staff also features a *rasgueado* section. The sixth staff includes a *C. 3ª* (Capo 3rd fret) instruction. The seventh staff includes a *C. 1ª* (Capo 1st fret) instruction. The eighth staff includes a *CVII* (Coda VII) instruction. The ninth staff includes a *1/2 CVII* instruction. The tenth staff includes a *CVIII* (Coda VIII) instruction. The score concludes with a key signature change to E minor (two flats) and a final chord.

This page contains eight staves of musical notation for guitar, likely for a piece in D major or D minor. The notation includes various technical markings and labels:

- Staff 1:** Labeled with **CI**, **CIII**, and **CVIII**. It features a 12-measure rest at the beginning and a 3-measure rest later.
- Staff 2:** Labeled with **CVII**, **CII**, and **2/3 CVII**. It includes a 2-measure rest and a 3-measure rest.
- Staff 3:** Labeled with **CII** and **CII**. It includes a 3-measure rest and a 4-measure rest.
- Staff 4:** Labeled with **CVII**, **CVIII**, and **CVIII**. It includes a 2-measure rest, a 3-measure rest, and a 4-measure rest.
- Staff 5:** Labeled with **CVIII**. It includes a 3-measure rest and a 4-measure rest.
- Staff 6:** Labeled with **1/2 CVIII**, **1/2 CVII**, **1/2 CII**, and **1/2 CVII**. It includes a 3-measure rest and a 4-measure rest.
- Staff 7:** Labeled with **CII**. It includes a 3-measure rest and a 4-measure rest.
- Staff 8:** Labeled with **CVII**, **1/2 CVII**, and **D.S. al**. It includes a 3-measure rest and a 4-measure rest.

Additional markings include **p** (piano), **i** (accrescendo), and **rasguado** (a strumming technique).

C. 3^a

C. 3^a

C. 5^a C. 7^a

C. 7^a C. 3^a C. 7^a

dlm.

C. 8^a C. 6^a

The page contains several musical exercises for guitar, each with a label above it. The exercises are written on a grand staff (treble and bass clefs).
 - **C. 3^a**: The first exercise, featuring a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamic markings (p, a).
 - **C. 3^a**: The second exercise, continuing the sequence with similar fingerings and dynamics.
 - **C. 5^a C. 7^a**: A pair of exercises, with C. 5^a showing a sequence of notes and C. 7^a showing a sequence of notes with fingerings.
 - **C. 7^a C. 3^a C. 7^a**: A group of three exercises, with C. 7^a showing a sequence of notes, C. 3^a showing a sequence of notes with fingerings, and C. 7^a showing a sequence of notes with fingerings.
 - **dlm.**: A dashed line indicating a section break.
 - **C. 8^a C. 6^a**: A pair of exercises, with C. 8^a showing a sequence of notes with fingerings and C. 6^a showing a sequence of notes with fingerings.

C. 8^a C. 1^a
 C. 8^a
 C. 7^a C. 2^a C. 7^a
 C. 7^a C. 5^a C. 7^a C. 2^a C. 2^a
 C. 7^a C. 5^a C. 7^a C. 2^a C. 2^a
 C. 7^a
 C. 2^a C. 7^a C. 8^a C. 3^a C. 2^a C. 7^a C. 8^a C. 3^a
f *p* *cresc.* *ff* *ff* *dolce*

The musical score consists of several staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a C. 8^a marking and a C. 1^a marking. The second staff has a C. 8^a marking and a *f* dynamic. The third staff has C. 7^a and C. 2^a markings. The fourth staff has C. 7^a, C. 5^a, C. 7^a, C. 2^a, and C. 2^a markings. The fifth staff has C. 7^a, C. 5^a, C. 7^a, C. 2^a, and C. 2^a markings. The sixth staff has a C. 7^a marking and a *f* dynamic. The seventh staff has a *p* dynamic and a *dolce* marking. The eighth staff has a *cresc.* marking. The ninth staff has C. 2^a, C. 7^a, C. 8^a, C. 3^a, C. 2^a, C. 7^a, C. 8^a, and C. 3^a markings, and a *ff* dynamic.

C.2^a

ff *mf* *ff* *p*

f *cresc.* *fff* *f*

C.7^a

D.C. al 8^o
hasta 
y sigue

Tambora

Meno mosso

p molto legato *rall. poco*

C.8^a

ten. *cantando*

The first system of the musical score for 'The Merry-Go-Round' is shown. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. Above the staff, there are two measures with the notation 'C.6a' and 'C.3a' above them, indicating specific chords or intervals. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The system ends with a double bar line.

Meno mosso

p molto legato

ff

C.3^a

C.8^a

A musical score for a piece titled 'C. 73'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a forte dynamic marking 'f' and a very forte marking 'fff' below the staff. The melody consists of several eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line.

D.C. al S
hasta $\oplus$
y sigue

The musical notation shows a guitar staff. The first section is a tremolo, indicated by a bracket and the dynamic marking *pp*. The second section is a rasgueado, indicated by the word "rasgueado" and the dynamic marking *fff*. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a bracketed section labeled "Arm.".

RESPECTUOSO Y CARINOSO RECUERDO A LA
Exma: Sra: CONDESA DE MORPHY.

11

SUITE ESPAGNOLE

Nº III. SEVILLA. (SEVILLANAS.)

I. ALBENIZ.

Edición revisada y digitada por JUAN SALVAT.

ALLEGRO MODERATO

PIANO

UNION MUSICAL ESPAÑOLA.
Barcelona, Madrid, Bilba, Santander.

Copyright 1918
6910

Tous droits d'exécution et de reproduction
réservés pour tous pays.

12

p

più p

poco rit.

6910

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and fingerings.

System 1: The first system shows a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with fingerings 2, 3, 5, and 4. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

System 2: The second system continues the melodic and rhythmic development. The treble staff has a melodic line with fingerings 2, 3, 5, and 4. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f* is present.

System 3: The third system continues the melodic and rhythmic development. The treble staff has a melodic line with fingerings 2, 3, 5, and 4. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* is present.

System 4: The fourth system continues the melodic and rhythmic development. The treble staff has a melodic line with fingerings 2, 3, 5, and 4. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *ff* is present.

System 5: The fifth system continues the melodic and rhythmic development. The treble staff has a melodic line with fingerings 2, 3, 5, and 4. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *f non legato* is present.

The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and accidentals. The page number 150 is in the top right corner, and the page number 13 is in the top left corner. The number 6310 is at the bottom center.

14

The piano score consists of five systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics are marked as *ff*, *f*, *mf*, and *p*. There are also markings for *cresc.* and *mf*. The score is numbered 14 at the beginning of the first system.

6310

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for a grand piano, with a treble and bass staff for each system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece includes various musical notations, including notes, rests, and ornaments. Dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando) are indicated. Fingerings are marked with numbers 1 through 5. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (Bb and Eb). The page number 152 is in the top right corner, and the page number 15 is in the top right corner of the page.

5810

16

MENO MOSSO

p molto legato
SONORO

p

6310

The image displays a piano score for a piece titled "MENO MOSSO". The score is organized into five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the tempo marking "MENO MOSSO" and dynamic markings "*p molto legato*" and "*SONORO*". The second system features a dynamic marking of "*p*". The score is characterized by complex melodic lines with numerous slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8). There are also various musical ornaments and trills indicated by symbols like a stylized 'X' or asterisk. The piece concludes with a final chord marked with a double bar line and a repeat sign.

5 4 3 2 3 4 *meno* 1 1 3 1 4 3 4 8

rall.

Ad. *

Ad. *

Ad. *

Ad. *

4 3 2 1 4 5 4 2 8 1 7 4 1 8 4 6

Ad. *

Ad. *

Ad. *

Ad. *

più mosso

3 2 4 1 3 5 2 3 5 1 2 4 1 2 5 2 4 5 1 3 5 2 3

Ad. *

più mosso

3 2 4 1 3 5 2 3 5 1 2 4 1 2 5 2 4 5 1 3 5 2 3

Ad. *

5 4 3 2 1 4 5 1 2 4 5 1 2 1 8 2 1 4 4

Ad. *

MENO MOSSO

8 1 5 1 3 5

p legato molto sonoro

p

Ad. *

18

8

4

1 4

3

1 2 1 3

3

1 2

1 2

3

5 3 2

5 4 3

5 3 2

5 4 3

5 4 2

1 2

2 1

cres

dim

10 TEMPO

do

f

pp

cresc.

p

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands on grand staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, and *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

System 1: *mf*, *CRESC.*, *f*, *p*

System 2: *f*, *p*

System 3: *f*

System 4: *p*

System 5: *pp*

6510

16.

ALL OF ME

(Jazz Swing) - SIMONE & MARKS

A

Cmaj7 E7 D- A-

B

Cmaj7 E7 D- A7

F F- Cmaj7 E-7 A7

D-7 G7 C6 (Ebo) D-7 G7

FINE

14

à Michel Laplace

All of Me

arr. Roland Dyens

Seymour Simons

Tempo moderato $\text{♩} = 63$

pp tastiera (plp. flesh) *poco*

p chiaro / clear

sim.

m *a* *a*

cf. lexique I

p dolce

cresc.

port.

mp

*f*_{sub.} *p*_{sub.} *f*_{sub.}

III

19 *p dolce* *pp* *mp* gliss.

22 *mf* *p* *poco cresc.* *

25 *mp* 3

28 *p dolce*

31 *port.* *poco* *mp* *sfz* V

34 *f sub.* *p dolce* *pp* III

37 *mp* poco metal. *poco*

40 *p* *i m a* *port.*

43 *pp sub.* *plp.* *port. lento* *p dolce*

46 *legato sempre* *cresc.* *poco*

49 *mp* *f sub.* *p sub.* *f sub.* *p dolce*

52 *pp* *mp* *mf* *gliss.*

VIII

III

53 *a* *m* *a* *i* *m* *p* *poco cresc.* *mp*

58 *secco*

61 *mp sub.* *cresc.*

64 *port.* *poco* *mp* *fsub.* *psub.* *fsub.*

67 *III* *p dolce* *pp* *mp*

70 *VIII* *poco metal.* *mf*

73 *deciso*

p *i m a* *port.* *p sub.* *mf*

76 *cf. lexique 2* *(senza rall.)* *gliss. lento*

pp sub. *mf* *sf* *pp sub.* *secco quasi niente* *mp dolce*

79 *IV*

3 *3* *3*

81 *II* *legato*

mf *legato* *3*

83 *cf. ossia*

gliss. *gliss.*

Ossia

3 *3*

86 *molto* *p* sub. *plp.* *plp. / flesh*

89 *mf* *secco* *sfz* *secco* *mp* sub. *gliss.* *VII*

91 *f* *mp dolce* *VII*

94 *verso la tastiera* *port.* *port.* *r.h.* *3* *4* *0* *am* *am* *port.*

97 *quasi f* *sfz* *III*

100 *metal.* *VIII*

103 *molto*

106 *p* *port.* *p sub.* *plp.*

109 *pulp.* *p sempre*

112 *m* *a* *a*

116 *répéter ces 4 mesures en disparaissant peu à peu... repeat these 4 measures, getting gradually quieter*

119 *la main droite rejoint peu à peu la main gauche... the right hand slowly moves to join the left hand*

ca 3'50"

Referencias

- Alicante, U. d. (2 de Enero de 2018). *Master en Interpretación de guitarra clásica* . Obtenido de 2018 Ciclo Guitarra ADDA: <http://www.master-guitarra-alicante.com/es/2018-ciclo-guitarra-adda/>
- Alonso, R. L. (2011). Historia de la música en 6 bloques. bloque 3 Difusión y notación. En R. L. Alonso. Madrid: Vision libros.
- Altamira, I. R. (2005). El siglo XVIII: un siglo de transición . En I. R. Altamira, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles* (págs. 39-43). Alicante : Club Universitario.
- Benito, L. Á. (2009). Notas sobre Isaac Albéniz y su entorno. *Entorno Albéniz* , 15-46.
- Brent Vaartstra, J. K. (2016). *Learn jazz standards* . Obtenido de <https://www.learnjazzstandards.com/jazz-standards/all-of-me/>
- Buhlal, J. A. (2002). “EL CONTENIDO MELÓDICO EN LA ENSEÑANZA DE LA GUITARRA”. Murcia: Universidad de Murcia.
- Cano, R. L. (2012). Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la musica popular urbana. Uberlandia: Artcultura.
- Cascudo, T. (2010). El arreglo como obra musical . *Ciclo de miercoles*, 4.
- CHIEN, Y.-Y. (2006). *A COMPARISON OF THE PIANO AND GUITAR VERSIONS OF ISAAC ALBÉNIZ'S SPANISH SUITE OP. 47*. Oregon .
- choyce, M. (15 de Diciembre de 2016). *Vihuela del sur*. Obtenido de <https://vihueladelsur.com/category/transcripciones/page/2/>
- Clark, W. A. (2006). *Francisco Tárrega and the Art of Guitar Transcription*. Riverside : University of California.
- Coello, M. C. (s.f.). *MCNBiografias.com*. Obtenido de <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=llobet-soles-miguel>
- Coello, M. C. (s.f.). *MCNBiografias.com*. Obtenido de Llobet Soles, Miguel (1875-1938).: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=llobet-soles-miguel>
- Costas, C.-J. (2002). Ciclo: Francisco Tárrega y su estela. *Ciclo: Francisco Tárrega y su estela*, 6-11.
- Dyens, L. (2017). *Roland Dyens Guitariste, compositeur, professeur*. Obtenido de <https://www.rolanddyens.com/>
- Dyens, R. (Compositor). (2003). Night and Day Visite au jazz . [R. Dyens, Intérprete] San francisco, California, Estados Unidos .
- Fubini, E. (2005). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. En E. Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (pág. 268). Alianza Música.

- FUNGLODE. (Martes 19 de Junio de 2018). *Encaribe* . Obtenido de enciclopedia de historia y cultura del caribe : <https://www.encaribe.org/es/article/leo-brouwer/1277>
- Gilabert, T. (09 de mayo de 2015). *musicnetmaterials*. Obtenido de <https://musicnetmaterials.wordpress.com/2015/05/09/la-forma-ritornello/>
- Goldberg Magazine. (19 de Marzo de 2007). *Goldberg El portal de la música antigua*. Obtenido de https://web.archive.org/web/20070319174514/http://www.goldbergweb.com:80/es/magazine/essays/2005/04/31025_7.php
- GUTIÉRREZ, C. Q. (19/06/2018 de Abril de 2002). *guitarra.artepulsado.com*. Obtenido de Leo Brouwer y su aportacion a la composición guitarrística de vanguardia: http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/leobrouwer_y_su%20influencia_lit_guitarra.htm
- Hashimoto, E. (2012). Domenico Scarlatti Ninety sonatas in three volumes. En E. Hashimoto, *Domenico Scarlatti Ninety sonatas in three volumes* (págs. 1-5 36 y 37). Mineola, New york: Dover publications, inc.
- Henao, D. D. (2013). La digitacion en la guitarra recursos esenciales . En D. D. Henao. Medellin : Departamento de Música .
- Hinson, M. (2005). At the piano with Scarlatti. En M. Hinson, *At the piano with Scarlatti* (págs. 20-23). Van nuys, California : Alfred Publishing co.,inc .
- IBERAMERIK CONCERT ASSOCIACIÓ. (23 de Octubre de 2013). *Certamen Llobet* . Obtenido de http://certamenllobet.com/?page_id=1125
- Kan, J. (29 de octubre de 2011). *músiKas Análisis musical. El conocimiento de la música y sus técnicas, a lo largo de la historia*. Obtenido de <http://analisisapuntos.blogspot.com.co/2011/10/chanson-francesa.html>
- Kostka, P. (2004). Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music. McGraw-Hill Higher Education, 1994.
- Lorenzo, G. S. (06 de marzo de 2012). *caderno cuarto de música*. Obtenido de <http://musicadecuarto.blogspot.com.co/2012/03/el-basso-ostinato.html>
- Micucci, M. (8 de Marzo de 2017). *Jazziz*. Obtenido de <https://www.jazziz.com/gerald-marks-seymour-simons-1931/>
- Monedero, J. C. (s.f.). *Pagina web de Villavalliente (Albacete)*. Obtenido de Seguidilla de Villavalliente: <https://www.uv.es/~serranoj/index.htm>
- Ostien, K. (1 de Octubre de 2006). *Songwriters 2000 award & induction ceremonies* . Obtenido de Towering Song: http://www.songwritershalloffame.org/award_recipient_detail.asp?ceremonyId=12&awardRecipientId=92
- Polemann, A. (2013). *La versión en la musica popular*. La plata.
- Serrallet, R. (2004). La guitarra y Domenico Scarlatti. *Revista musical chilena* , 38-62.

- Sophister, J. (2011). *Tárrega's Transcriptions of Chopin for Guitar, and their Influence on his own Compositions*.
- Vincens, G. C. (2009). *The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards and Jazz-influenced*. Arizona: The University of Arizona.
- Wade, G. (2018). Traditions of the Classical Guitar. En G. Wade, *Overture music series* (págs. 223-224). Richmond: John calder Ltd. .
- Wilson, J. (s.f.). *Jazzstandars.com* . Obtenido de <http://www.jazzstandards.com/compositions-0/allofme.htm>